

Lope de Vega

*El Caballero  
de Olmedo*

Edición  
de  
Francisco Rico

TERCERA EDICIÓN,  
ENTERAMENTE REHECHA



EDICIONES CÁTEDRA, S. A. Madrid

Cubierta: Mapa de G. Blaeu, *Atlas maior*  
«Regnorum Hispaniae nova descriptio»

© Ediciones Cátedra, S. A., 1981  
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-I  
Depósito legal: M. 40344-1981  
ISBN: 84-376-0309-9  
*Printed in Spain*  
Impreso en LAVEL  
Pol. Ind. Los Llanos, nave 6. Humanes  
Papel: Torras Hostench, S. A.

# Índice

## INTRODUCCIÓN

La poesía dramática de <i>El Caballero de Olmedo</i> .....	13
Lope de Vega y la leyenda del Caballero.....	36
I. Las fuentes históricas.....	36
Las fuentes literarias.....	43
El romance.....	43
El baile.....	45
La seguidilla.....	51
El melodrama anónimo.....	56
II. Lope de Vega.....	61
III. Después de Lope.....	76
El texto.....	84
Síntesis de la versificación.....	88
Esta edición.....	91

BIBLIOGRAFÍA.....	95
-------------------	----

## *El Caballero de Olmedo*

Acto primero.....	103
Acto segundo.....	140
Acto tercero.....	175



*A  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo,  
la gente de don Alonso  
en el campo de Valladolid*



## *Introducción*





## La poesía dramática de *El Caballero de Olmedo*

El pie forzado lo daba el cantar:

*Esta noche le mataron  
al Caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.*

Cierto: en la España de Lope, la leyenda del Caballero de Olmedo se cifraba en el claroscuro de esa seguidilla. Pero si la raíz de la leyenda había sido la muerte de don Juan de Vivero en 1521, del Caballero, a vuelta de un siglo, seguía recordándose antes la muerte que la gala. Era la suya «trágica historia» (2731) por definición, porque estaba presidida por «la tragedia de la muerte»<sup>1</sup>.

Un día cualquiera en los aledaños de 1620, así, cuando Lope se sienta a la mesa de trabajo, traza una cruz con unas iniciales devotas sobre el papel en blanco y escribe EL CABALLERO DE OLMEDO, no puede sino añadir *Trag...*

<sup>1</sup> «... porque acabaron la comedia de la vida en la tragedia de la muerte»; «Prólogo al lector», *Decimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1621, citado en el fundamental artículo de E. S. Morby [1943], pág. 196 (al que G. Bradbury [1981] añade algún pequeño complemento). Nota bien A. S. Trueblood [1970], pág. 309, que el verso 2731, penúltimo de la obra, revela el predominio de lo trágico en el balance de cuentas definitivo. (Un nombre seguido de un año entre [paréntesis cuadrados] remite a la bibliografía de las págs. 97-101.)

Un momento. Al 'arte viejo' no le bastan el final desgraciado, una última verdad y un trasfondo históricos<sup>2</sup>, ni aun «sombras» y «nuncios»<sup>3</sup>: pide más para tragedia, «estilo superior», especie «digna de mayores pensamientos...», que a la tragedia no se puede atrever toda pluma»<sup>4</sup>. Lope lo sabe muy bien, y no siempre quiere perderle el respeto a Aristóteles. Desde Fernando de Rojas, sin embargo, «la costumbre de España... tiene ya mezcladas —contra el arte— las personas y los estilos», «la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica», «de cuya variedad tomó principio la tragicomedia»<sup>5</sup>. De suerte que Lope completa: *Tragicomedia*.

Sin duda que sí. Cuando la copla evocaba la muerte junto a la gala, ¿no proponía, sin más, un esbozo de 'tragicomedia'? Pero, por ahí, el tono y el tema sugeridos por la tradición se ajustaban de maravilla a las convicciones de Lope sobre cómo ser fiel a la «naturaleza» con una literatura igualmente preocupada por la «belleza» y por la medida en que se «deleita» a discretos y a neños:

*Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca....*

---

<sup>2</sup> «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (*Arte nuevo de hacer comedias*, ed. J. de José Prades, Madrid, 1971, versos 111-112). Lope jamás da desenlace triste a una trama de invención exclusivamente suya: cuando lo hay, viene de las fuentes literarias o de la realidad dramatizada.

<sup>3</sup> *El castigo sin venganza* —declara el autor— «está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina: huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres» (en Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, pág. 567). No obstante, en *El Caballero de Olmedo* la «Sombra» e incluso las «sombras» tienen un papel importante (vid. abajo, pág. 74), y Tello, en la conclusión, es «trágico y desdichado nuncio, más lloroso y con más razón de dolor que en el *Hipólito de Séneca*» (como de sí proclama Laurencio en *La Dorotea*, V, 11, ed. E. S. Morby, Madrid, 1968<sup>2</sup>, pág. 455, y cfr. 11 y ss.).

<sup>4</sup> Dedicatoria de *Las almenas de Toro*, en L. de Vega, *Obras*, ed. Menéndez Pelayo, VIII, pág. 79.

<sup>5</sup> *Ibidem*, con inserción de *Arte nuevo*, 191-192.

tivamente líricas. De ahí el paradigma que domina en *El Caballero de Olmedo*<sup>9</sup>.

Con el tamiz de la seguidilla, digo, autor y público coincidían en el modo de mirar al Caballero: empezando por el final, por la inminencia de «esta noche» o la seguridad de que «le mataron». El griego de la edad clásica asistía a la tragedia con un cierto conocimiento previo de la trama y, de cualquier forma, el prólogo se encargaba de apuntalárselo sobradamente (la tragedia y el *suspense* tienen poco que ver, en especial si el folklore anda por medio)<sup>10</sup>. El espectador madrileño del Seiscientos había leído los anuncios de la función —pintados con almagre—, o alguien, quizá ya en el corral, le había enterado cuando menos del título: *El Caballero de Olmedo*; y ya poseía el dato esencial. El *Arte nuevo* era tajante sobre el requisito de mantener insatisfecha la curiosidad de la audiencia por el desenlace:

*Ponga la conexión desde el principio  
hasta que vaya declinando el paso,  
pero la solución no la permita  
hasta que llegue a la postrera escena,  
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,  
vuelve el rostro a la puerta...*<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Las presentes páginas son simplemente una aproximación a tal paradigma: ni pueden dilucidarlo por completo, ni menos cabe esperar que rocen siquiera todas las cuestiones que se dejan relacionar con él directa o indirectamente. Tampoco las observaciones incluidas más abajo, págs. 61-75, aspiran a tener otra cosa que un carácter indicativo. Para un estudio crítico medianamente satisfactorio hay que recurrir a una bibliografía amplia y desigual, por fortuna admirablemente valorada por B. W. Wardropper [1972] y por J. Sage [1974], en ambos casos con aportaciones de relieve; entre los trabajos posteriores hay que destacar J. Casaldueño [1975] y E. M. Wilson [1980]. Otras apreciaciones globales de la tragicomedia que me parecen de notable interés se deben a M. Socrate [1965], D. Marin [1965] y W. F. King [1971].

<sup>10</sup> Compárese R. Jakobson, *Questions de poétique*, París, 1973, página 61.

<sup>11</sup> Versos 232-237. Cfr. todavía 298-304: «En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta el medio

El precepto, no obstante, servía sobre todo para la comedia nuestra de cada día. Ante *El Caballero de Olmedo*, Lope estaba perfectamente al tanto de que las gentes iban a sentarse en los bancos o apiñarse en la cazuela sin olvidar ni por un momento «que de noche le mataron...». Conque el propio Fénix, con aguda percepción estética, determinó hacer virtud de la necesidad y 'permitir la solución' desde las primeras escenas, avivar una y otra vez la certeza de cómo concluía *El Caballero de Olmedo*.

Si la eficacia poética del cantar erigía a la muerte en protagonista de la tragicomedia<sup>12</sup>, el cantar era también el lugar de encuentro de Lope y el público, de Lope y el pueblo: respetar el protagonismo de la muerte —por encima de «la gala»— equivalía a potenciar la complicidad de autor y espectadores —por encima de los personajes—, a afianzar el vínculo definitorio del hecho dramático. En esos hilos se trenzan los rasgos más decisivos de *El Caballero de Olmedo*.

Los personajes, así, van descubriendo o adivinando con angustia la sentencia que han dictado la copla, Lope y el público. Don Alonso Manrique, el héroe de la obra, toma conciencia de su destino a través de una tristeza sin razones (1029-1030), de sueños agoreros (1747 y ss.), de «embustes de Fabia» (2280) con disfraz de Sombra o de labrador: dudas y presagios, todos ellos, rechazados en nombre de las mismas cualidades de carácter, de la misma nobleza de talante<sup>13</sup>, que espolean el rencor de don Ro-

---

del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para. / Engañe siempre el gusto y, donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete».

<sup>12</sup> Cfr. A. Zamora Vicente [1961], pág. 214.

<sup>13</sup> Vid. J. F. Montesinos [1967], págs. 23 y ss. (y 305-306); sobre el «pundonor» como resorte del drama se ha escrito repetidamente, desde I. I. MacDonald [1935] a A. E. Schafer [1978]; para otros rasgos en el retrato del protagonista, cfr. J. Sage [1974], págs. 46-51, 63-64 (el mismo estudioso da una útil presentación de los restantes personajes, págs. 52-59). W. C. Mc Crary [1966], págs. 114-124, 137-143, ha analizado a don Alonso desde el punto de vista de la antigua teoría

drigo, el galán rechazado. Apenas es preciso subrayarlo. Pero sí hay que insistir en que la anticipación del desenlace no se limita a los «avisos del cielo» (2466) o de Fabia, ni a las corazonadas del Caballero, sino que se prodiga con exquisita puntería en alusiones que funcionan impecablemente en una situación dada, pero sólo en la perspectiva de tal desenlace triste cobran un sentido más pleno y más real. «Ironía trágica» (o «sofoclea») se llama esta figura de alto coturno<sup>14</sup>. Por ejemplo, en el retrato que Fabia pinta de don Alonso:

*Cuchilladas y lanzadas  
dio en los toros como un Héctor...  
Armado parece Aquiles  
mirando de Troya el cerco;  
con galas parece Adonis...*  
(855-861)

¿Qué más normal que semejantes piropos? Y, sin embargo, términos de ponderación tan socorridos como Héctor, Aquiles y Adonis adquieren nuevo valor dramático si se repara en su común fortuna: la muerte temprana y desgraciada (y por supuesto que Lope repara en ella: «¡Mejor fin le den los cielos!», termina el elogio de Fabia).

La ironía trágica —cito a María Rosa Lida— «no es un artificio: al fin, una vida se intuye en su cabal valor sólo cuando ha acabado; sólo entonces se percibe el dibujo de conjunto que formaban los pequeños hechos de cada día». Tal «dibujo de conjunto» puede hacerse

---

de los humores, como muestra del temperamento *melancólico* (del que se decía que «sueña cosas negras, oscuras, tristes y de muertos», hasta «conocer lo que está por venir»); vid. al respecto los valiosos materiales de A. Albarracín Teulón, «Lope de Vega y el hombre enfermo», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 161-162 (1963), páginas 454-463, etc. (entre otros trabajos del autor).

<sup>14</sup> Véase la básica contribución de M. R. Lida de Malkiel [1962], páginas 250 y ss. (y s. v.).

presente en *El Caballero de Olmedo* en distintos modos, a cual más sabio: en tanto recuerdo de la seguidilla, verbigracia, cuidadosamente estimulado a veces, como al cerrar el primer acto citando los dos últimos versos (886-887) y dejando al público la emoción de rememorar los dos primeros; o en el prodigioso cruce de planos temporales en que don Alonso oye sonar —y suena por primera vez— la copla que le anuncia la muerte y que le guardará «después de muerto viviendo / en las lenguas de la fama» (2704-2705)<sup>15</sup>, y la supone

*canción  
que por algún hombre hicieron  
de Olmedo, y los de Medina  
en este camino han muerto.  
(2421-2424)*

Pero si en *El Caballero de Olmedo* tragedia es muerte, es también —a ello voy— amor<sup>16</sup>; y uno y otro, destino: el destino que late inexcusablemente en el corazón de lo trágico. Oigamos las palabras de don Alonso en el mismo pórtico de la obra:

*Amor, no te llame amor  
el que no te corresponde,  
pues que no hay materia adonde  
imprima forma el favor.  
Naturaleza, en rigor, 5  
conservó tantas edades  
correspondiendo amistades;  
que no hay animal perfeto  
si no asiste a su conceto  
la unión de dos voluntades. 10  
De los espíritus vivos  
de unos ojos procedió*

<sup>15</sup> Cfr. A. Lefebvre, *La fama en el teatro de Lope*, Madrid, 1962, páginas 63-64.

<sup>16</sup> Ténganse en cuenta, al propósito, las observaciones de E. S. Morby [1943], págs. 198-199.

este amor, que me encendió con fuegos tan excesivos. No me miraron altivos, antes, con dulce mudanza, me dieron tal confianza; que, con poca diferencia, pensando correspondencia, engendra amor esperanza.	15
Ojos, si ha quedado en vos de la vista el mismo efeto, amor vivirá perfeto, pues fue engendrado de dos; pero si tú, ciego dios, diversas flechas tomaste, no te alabes que alcanzaste la vitoria, que perdiste, si de mí solo naciste, pues imperfecto quedaste.	20  25  30

Parece un prólogo meramente ornamental, en esas décimas que «son buenas para quejas»<sup>17</sup>; de hecho, tiene una enorme sustancia dramática y poco que ver con las «quejas» del amante al uso. El recuerdo inicial de la vieja teoría hilemórfica (por una vez, sin el sobreentendido *ut femina virum*)<sup>18</sup> basta para aclarar de qué

<sup>17</sup> *Arte nuevo*, 307.

<sup>18</sup> Con esa implicación fundamental, en efecto, venía aduciéndosela en la literatura desde *La Celestina*, I («¿No has leído el Filósofo [Aristóteles, *Física*, 192a], do dice: 'Así como la materia apetece a la forma, así la mujer al varón'»), y con ella la menciona Lope a menudo (cfr. *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, pág. 95, n. 91, y secundariamente P. N. Dunn, «Materia la mujer, el hombre forma'. Notes on the Development of a Lopean Topos», *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, 1971, págs. 189-199); pero en *El Caballero de Olmedo* la idea se usa más bien como ilustración de la doctrina clásica y cortés de que «aitals amors es perduda / qu' es d'una part mantenguda» (Bernart de Ventadorn, ed. M. de Riquer, *Los trovadores*, I [Barcelona, 1975], pág. 353). Ramón Pérez de Ayala parafrasea la primera décima más crudamente: «hasta el gran Lope de Vega escribió que no hay otro amor que este que por voluntad de natura se sacia con el ayuntamiento de los que se desean» (*Belarmino y Apolonio*, ed. A. Amorós, Madrid, 1976, pág. 64).

va la cosa: don Alonso sólo tendrá vida si se la da el amor de doña Inés (pronto se nos dirá el nombre de la dama), la materia no existe si no la actualiza la forma (1-4). Porque, además, sólo a través del amor da y conserva la vida Naturaleza (5-10). Es ésta una constante en la cosmovisión de Lope (y de otros innumerables antepasados y coetáneos, desde luego)<sup>19</sup>, en la que más abajo abunda un personaje:

*Cuanto vive, de amor nace  
y se sustenta de amor...*  
(481-482)

Atendamos al «Prólogo dialogístico» de la *Décima-sexta parte de las comedias de Lope* (Madrid, 1621): «Nadie se podrá persuadir, con mediano entendimiento, que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra, y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y sentencias» como los de la primera décima de *El Caballero de Olmedo*; pero «algunos doctos y cortesanos habrá también que agradezcan a los poetas sus estudios»: y, en nuestro caso, al ver aparecer en escena al Caballero (el protagonista que titulaba la obra era, obviamente, el primer actor, quizá un oportunísimo Alonso de Olmedo)<sup>20</sup>, al oír sus primeros versos, ellos apreciarían el

---

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, P. Dronke, «L'amor che move il sole e l'altre stelle», *Studi medievali*, VI (1965), págs. 389-422, y M. Lapidge, «A Stoic Metaphor in Late Latin Poetry: the Binding of the Cosmos», *Latomus*, XXXIX (1980), págs. 817-837; o, para algunas muestras de la fortuna española del motivo (en tiempos de Lope, particularmente en deuda con el neoplatonismo italiano), O. H. Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison y Milwaukee, 1963-1966, vol. II, cap. II, páginas 52-63 (hay trad. esp., Madrid, 1969), y F. Rico, ed., A. Moreto, *El desdén, con el desdén*, Madrid, 1978<sup>2</sup>, pág. 15.

<sup>20</sup> «Donde muere el héroe, que es el primer galán, es tragicomedia» (J. Pellicer, ed. J. Canavaggio, «Réflexions sur l'Idea de la comedia de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, II [1966], pág. 207). La mayor ventaja de la hipótesis que atribuye el estreno de la tragicomedia al «primer galán» Alonso de Olmedo (vid. abajo, pág. 64) tal



irónico contraste entre el amor cósmico y el amor de don Alonso, fuente de vida el uno y siembra de muerte el otro (según lo aseguraba la tradición).

Disfrazado de Tomé de Burguillos y «hablando como filósofo», Lope le explicaba el nacimiento del amor a la incomparable Juana de Manzanares:

*Espiritus sanguineos vaporosos  
suben del corazón a la cabeza  
y, saliendo a los ojos, su pureza  
pasan a los que miran amorosos.*

*El corazón opuesto, los fogosos  
rayos sintiendo en la sutil belleza,  
como de ajena son naturaleza,  
inquiétase en ardores congojosos...*

*Mira, Juana, qué amor, mira qué engaños,  
pues hablo en natural filosofía  
a quien me escucha jabonando paños<sup>21</sup>.*

De jabonar paños vendría buena parte de la concurrencia que escuchaba al Caballero traducir el proceso de su amor (11-14) a una «natural filosofía» igualmente conforme con la prosa de *La Dorotea*: «Como el sol, corazón del mundo, con su circular movimiento forma la luz, y ella se difunde a las cosas inferiores, así mi corazón, con perpetuo movimiento, agitando la sangre, tales espíritus derrama a todo el sujeto, que salen como centellas a los ojos»; «el amor, a los principios, pasa por aquellos espíritus sutiles de átomo en átomo a inficionar la sangre, y en la más pura tiene asiento»<sup>22</sup>. Los «doctos y cortesanos» comprendían perfectamente pareja óptica amorosa; pero a Juana de Manzanares, «las mujeres» y «los ignorantes», sin haber leído a Marsilio Ficino, les cons-

---

vez radique en ese detalle: el público identificaría inmediatamente al héroe de la obra.

<sup>21</sup> *Rimas humanas y divinas*, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, ed. J. M. Blecua, Barcelona, 1969, pág. 1347.

<sup>22</sup> *La Dorotea*, III, 7, y I, 5; adecuada anotación, en el texto de E. S. Morby, págs. 268, 102-103.

taba que «por la vista entra el amor»<sup>23</sup>: de las filosofías del Caballero, retenían que 'el amor empezó por los ojos'; y no perdían coma de lo siguiente: los ojos de doña Inés habían dado buenas esperanzas a don Alonso<sup>24</sup>.

Pasemos a la escena inmediata. Fabia, la alcahueta, ha acudido a la llamada del Caballero; la tarde anterior, lo ha visto en la feria «tras una cierta doncella» (62), y Tello acaba de confesarle la enfermedad de su amo: «Amor» (35); de modo que el diagnóstico no le exige muchas fatigas:

*El pulso de los amantes  
es el rostro: aojado estás.  
(55-56)*

*Aojar* es 'dañar con mal de ojo' (Nebrija al canto), y ya se sabe que muchos «suelen morir de ojo»<sup>25</sup>; *aojar vale también 'enamorar'* (no en balde se ha explicado a cultos y a cazarros cómo «entra el amor» por los ojos); don Alonso está, pues, enamorado y abogado a la muerte, por los ojos hechiceros de doña Inés. (Por aquí tira el camino de la poesía: a apurar las palabras; y para la poesía dramática, a apurarlas y encarnarlas.) Amor y magia han ido siempre muy juntos en el hablar y en el sentir; pero la dualidad que pretendo señalar ahora es otra: amor y muerte. Pues parece que las más bellas, las más esenciales imágenes y situaciones de *El Caballero de Olmedo* son disémicas (ahí reside el gran arte de la

<sup>23</sup> *La viuda valenciana*, III, ed. J. L. Aguirre, Madrid, 1967, pág. 148.

<sup>24</sup> O como la dama decía, a golpe de zeugma: «Sus ojos causa me dan / para ponerlos en él, / pues pienso que en ellos vi / el cuidado que me dio, / para que mirase yo / con el que también le di» (237-242).

<sup>25</sup> *La discreta enamorada*, en Biblioteca de Autores Españoles, XXIV, página 155. Cfr., verbigracia, J. Caro Baroja, *Algunos mitos españoles*, Madrid, 19442, págs. 264-276 (entre muchos estudios del mismo), y *La Dorotea*, pág. 75, n. 33; y compárese L. Quiñones de Benavente, *Los mariones*, en Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XVIII, página 596.

motivación): imágenes y situaciones de amor y de muerte a un tiempo, particularmente gracias al trasfondo de ironía trágica.

Valga el ejemplo cercano, y aún a propósito de los ojos. Don Alonso relata («las relaciones piden los romances»<sup>26</sup>) el paseo de doña Inés «en la famosa feria de Medina» (504):

*Los ojos, a lo valiente,  
iban perdonando vidas,  
aunque dicen los que deja  
que es dichoso a quien la quita.*  
(83-86)

Lo que serían unos versos triviales y un mediano oxímoron ('dichosa muerte': antítesis también muy sofoclea<sup>27</sup>, y repetida en la tragicomedia de Lope), si no supiéramos qué bien se aplican al Caballero:

*¡Oh, qué necio fui en fiarme  
de aquellos ojos traidores,  
de aquellos falsos diamantes,  
niñas que me hicieron señas  
para engañarme y matarme.*  
(550-554)

Sí, los ojos de la bella daban a la par el amor y la muerte: Inés iba «cuanto miraba matando» (1129)<sup>28</sup>. Entonces, ¿qué posibilidad le quedaba a don Alonso?

*Tengo el morir por mejor,  
Tello, que vivir sin ver,*

---

<sup>26</sup> *Arte nuevo*, 309.

<sup>27</sup> Vid. M. R. Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, 1944, pág. 45.

<sup>28</sup> Todo el resto de la glosa (1113-1162) es también pertinente; pero vid. además 143-146 (sobre el «amor basilisco»), 827-830 («... y flecha los ojos bellos»), etc.

confesaba al criado (888-889). «Por vivir os vengo a ver», declaraba a la dama (2151). Vanas esperanzas... Con «ver» y «sin ver», la paradoja del amor y la ironía del hado lo arrastraban a «morir».

Desde el primer momento (15-20) todos saben que doña Inés ha correspondido al Caballero con sólo mirarlo. Don Alonso de ningún modo cree «en hechicerías» (984): recurre a la celestina Fabia como simple mensajera; la dama, a su vez, la acoge y se deja llevar por ella con burlona ingenuidad, sabiendo muy bien por dónde van los tiros. La explicación es simple:

*Dicen muchos, y lo creo,  
que los que luego ['al punto'] se aman  
cuando se ven tienen hecho  
infinitos años antes  
con las estrellas concierto*<sup>29</sup>.

Y, en efecto, ni don Alonso ni doña Inés eran libres de huir el amor,

*porque dicen que le influye  
la misma naturaleza...,  
que nace de las estrellas,  
de manera que, sin ellas,  
no hubiera en el mundo amor.  
(531-532, 216-218)*

Hasta Tello lo advierte:

*en siendo un hombre querido  
de alguna con grande afeto,  
piensan que hay algún secreto  
en aquel hombre escondido;  
y engañanse, porque son  
correspondencias de estrellas.  
(1720-1725)*

---

<sup>29</sup> *Quien todo lo quiere*, en *Obras*, IX, ed. A. González Palencia, Madrid, 1930, pág. 171; cfr. *La Dorotea*, págs. 181, n. 127, y 404, n. 57.

Que don Alonso está predestinado a un triste fin, lo recuerda la copla, siempre adivinada al fondo; que está predestinado al amor que lo conducirá a la muerte, resulta diáfano de inmediato y se atiende a realzarlo después. Amor, muerte, destino: los tres pilares de la ironía trágica en *El Caballero de Olmedo*.

El procedimiento, en verdad, alcanza a imágenes y conceptos, a cosas, personas y situaciones. Pocas tramas de Lope más limpidas, sencillas, y, sin embargo, más ricas. Los pies de la dama se le han llevado a don Alonso «los ojos en los listones» de las chinelas (109), y a un listón recurre Inés para comprobar si quien envía a Fabia es el «galán forastero» (224). Pero don Rodrigo llega antes a la reja e, interpretando el listón como prenda de amor para él, se apresura a abrir los tratos («el concierto», 754) para que don Pedro le conceda la mano de su hija, «materia» que exige «secreto y espacio» (779-780). El rival actúa como correspondía al héroe: «Quiere en los pies comenzar / y pedir manos después» (519-520). De ese equívoco nacen los problemas de los enamorados: la clandestinidad, los ardidés inevitables, los celos, las 'razones' que se arroga don Rodrigo<sup>30</sup> para asesinar al Caballero. El signo de amor —un listón— se hace sino de muerte.

*Si matas con los pies, Inés hermosa,  
¿qué dejas para el fuego de tus ojos?*  
(515-516)

<sup>30</sup> Cfr. 2308-2319, 2444-2445. A. A. Parker, en un importante ensayo, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, 1967<sup>2</sup>, páginas 10-12 (cfr. también la *Prefatory Note* (1967) y *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX [1962], págs. 225-226), da por buenas, en definitiva, las explicaciones de don Rodrigo: el Caballero «deshonra a don Pedro / con alcagüetes infames», y, según un principio de «poetic justice», esa es la culpa que hace su trágica muerte «fitting and inevitable»; la hipótesis del profesor Parker ha sido ya refutada suficientemente, en especial por W. F. King [1971] (vid. también J. Sage [1974], páginas 66-69): ahora, únicamente me importa notar que la eficacia dramática de la pieza consiste, con mucho, en que el público capte desde el principio la radical injusticia (poética, sin duda) del destino de don Alonso. Cfr. abajo, pág. 65, n. 57.

Ocioso sería, de puro evidente, resaltar el papel de Fabia como instrumento irónico —en burlas y en veras— de amor, muerte y destino en la tragicomedia. Pero no todos los lectores de hoy advertirán tan fácilmente que la ironía trágica se cumple también merced a la mera genealogía literaria de la alcahueta. No en balde Fabia está dibujada según el diseño inolvidable de Fernando de Rojas. De hecho, la deuda de *El Caballero de Olmedo* para con *La Celestina* es constitutiva, desde el mismo instante de su concepción dentro de un género. Los préstamos, los recuerdos, las alusiones son numerosísimos, hasta llevarse parte no desdeñable de la trama destinada a introducir las magras noticias sobre la muerte del Caballero aportadas por la tradición<sup>31</sup>. Desde la aparición de Tello, el *servus* a ratos *fallax*, y de Fabia (entre otras muchas cosas, Lope la necesita, a ella y a su magia, para dejar indeciso si son naturales o sobrenaturales la Sombra y el Labrador<sup>32</sup>), se juega con deleite «a despertar reminiscencias de *La Celestina*»<sup>33</sup>. Hay en ello

<sup>31</sup> Baste señalar unos cuantos paralelos, episódicos: don Alonso (*Calisto*), por mediación de Tello (*Sempronio*), busca la ayuda de Fabia (*Celestina*) para relacionarse con doña Inés (*Melibea*); la saluda con extraordinarias alabanzas y le ofrece una cadena como premio a su tercería; Fabia atrae a Tello con promesas («cierta morena...») y se presenta en casa de Inés como vendedora de afeites y mejunjes entre mágicos y medicinales, alardeando de viejo conocimiento de la familia; allí entona su atractivo *carpe diem*, evocando pasados esplendores, conjura —muy bachillera— al diablo y obtiene con engaños una aparente prenda de amor y una invitación a acudir a «la reja / del huerto»; el galán recibe una y otra con fervor (y largueza); al acercarse al jardín, tropieza con unos rivales y los ahuyenta fácilmente; don Pedro (*Pleberio-Alisa*) piensa en casar a Inés, pero ésta ama ya a don Alonso, y Fabia lo atribuye al buen efecto de «los hechizos y conjuros»; Tello insiste en decir mal de la alcahueta, quien a su vez procura asegurarse al criado: y, en fin, aquél se convence de que el mejor medio para sacar partido de la generosidad de su amo —haciéndose con la cadena— es estar a bien con Fabia.

<sup>32</sup> Cfr. E. Anderson Imbert [1960], y abajo, págs. 71-75.

<sup>33</sup> M. Bataillon [1961], pág. 239. Para la huella de *La Celestina* en *El Caballero de Olmedo*, aparte el estudio de Bataillon (págs. 237-250), deben verse las referencias de M. R. Lida de Malkiel [1962], s. r.;

—sigue teniendo razón a mares Marcel Bataillon— «un consciente homenaje de Lope al genio cómico de Rojas». Homenaje proclamado incluso paladinamente (y tras el «yo adoro / a Inés, yo vivo en Inés», que es eco notorio del «Melibeo soy y a Melibea adoro»):

TELLO. *¿Está en casa Melibea?* ['Inés']  
*Que viene Calisto aquí.* ['Alonso']  
ANA. *Aguarda un poco, Sempronio.*  
TELLO. *¿Si haré falso testimonio?*<sup>34</sup>

M. Socrate [1965], págs. 137-142; F. P. Casa [1966]; J. Sage [1974], páginas 40-43. Sobre la influencia de Rojas en Lope, en general, cfr. bibliografía en J. M. Blecua, ed., *La Dorotea*, Madrid, 1955, pág. 28, n. 1; y añádanse M. Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930, págs. 9-60; A. S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of «La Dorotea»*, Cambridge, Mass., 1974, pág. 771, s. v.; V. Gutiérrez, «La Celestina en las comedias de Lope de Vega», *Explicación de textos literarios*, IV:2 (1975), páginas 161-168 (trabajo que no he visto).

<sup>34</sup> Pese a dedicar un párrafo a *El Caballero de Olmedo*, T. A. O'Connor, «Is the Spanish Comedia a Metatheater?», *Hispanic Review*, XLIII (1975), págs. 275-289, no toma en cuenta este pasaje ni cuanto en él se implica (por no hablar de la seguidilla o de *topoi* líricos como los indicados en la siguiente n. 38) con vistas a incluir o no nuestra obra en la discutida categoría del 'metateatro', donde la vida se presenta «como algo previamente dramatizado» (L. Abel, *Metatheatre*, Nueva York, 1963) y los personajes «se sabían dramáticos antes de que los concibiera el poeta: tienen la conciencia de ser entes de ficción, derivados del mito, de la leyenda, de la literatura del pasado, o aun de su propia hechura» (B. W. Wardropper, «La imaginación en el metateatro calderoniano», *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, II [Madrid, 1974], págs. 613-629).

En un hermoso ensayo de 1962, «Lope de Vega y sus representaciones dramáticas» (inédito aún y cuyo conocimiento —cuando ya se imprimía la presente edición— agradezco a la amistad de Carmen Castro de Zubiri), don Américo Castro escribía que «el genio de Lope llegó incluso a oponer conflictivamente la poetización de lo poético y la poetización de lo real. Es lo que acontece en *El Caballero de Olmedo*, en donde el muerto caballero del cantar revive y endereza su alma hacia el amor de la linda Inés [...]. Y todo el drama consistirá en el movimiento vertiginoso de dos seres lopescos, entre el polo de la vida y el de la muerte [...]. Todo ello dispuesto armoniosa y sinfónicamente, con anticipos de impresiones y efectos que en el siglo XX parecerían

No es «falso testimonio» el de Tello: aunque en lo hondo ni el casto don Alonso tenga mucho que hacer junto a Calisto, ni la amable doña Inés junto a la encendida Melibea (tampoco hay que pedirle peras al olmo), sí es cierto que la historia de Alonso e Inés, como la de Calisto y Melibea, a pesar «del principio, que fue placer», «acaba en tristeza» (así se lee en el umbral de *La Celestina*). Y el espectador mínimamente leído había de recibir en tal «testimonio» un impulso ya sentido antes y, con él, difícil de resistir: calcar el desenlace «en tristeza» de la historia de los unos sobre el bien conocido de la de los otros. El «homenaje a Rojas», por ende, está transido de connotaciones estrictamente dramáticas. Nuestra tragicomedia paga a la *Tragicomedia*, con la misma moneda, las lecciones de ironía que en ella aprendió Lope.

Volvamos a resaltarlo, no obstante: el teatro de Lope tiende a estructurarse según paradigmas poéticos. Uno de ellos, y como tal, menciona expresamente don Alonso al increpar a la «ausencia»:

*¡Cuán bien por tus efetos  
te llaman 'muerte viva'!  
(1614-1615)*

En efecto, nada más trivial en la lírica de la época (y de mucho atrás) que equiparar la *muerte* a 'la ausencia', 'el rechazo', 'la separación', y la *vida*, al 'amor', 'la ama-

---

nuevos en Pirandello o en Cocteau. En *El Caballero de Olmedo* adquieren dimensión y virtud poéticas el ir y el venir de uno a otro punto, los ojos, las andanzas, las almas siempre transientes y nunca posadas, y, en fin, el intento esperanzado, aunque quimérico, de iniciar unos amores de ultratumba, de volver de donde nadie retornó, de asirse desesperadamente a la imagen de una belleza terrena, a la cual se dice: 'por vivir os vengo a ver'. Y ella no entiende, y él no comprende por qué no entiende. Ya a comienzos del siglo xvii hubo en la literatura de Europa personajes en busca de autor, que se creaban a sí mismos en el dialéctico vaivén del vivir-morir».



da', 'la presencia'<sup>35</sup>: con todo el cortejo de antítesis a que da lugar la oscilación en el empleo —recto o figurado— de los términos en cuestión, y con la paradoja añadida de que el amor, cual Inés, «mata», ya de «pena», ya de «gloria» (1810). Pues bien: apoyado en los contrastes de la seguidilla («le mataron» y «la gala», «noche» y «flor») y en el cambiante escenario que la propia copla evocaba (Medina, Olmedo), Lope construyó *El Caballero de Olmedo*, en una medida capital, haciendo que cristalizaran en acción esas sabidas ecuaciones y oposiciones de la lírica coetánea. Unas y otras, a su vez, resueltas directamente en movimiento dramático o sugeridas en tanto intriga por la fascinación que ejerce el lenguaje de la poesía, conllevaban una profunda dimensión de ironía trágica para el espectador de la obra.

Notemos un cierto número de casos. Don Alonso cuenta a Fabia cómo, siguiendo a doña Inés, fue a parar a cierta capilla:

*Vine sentenciado a muerte  
porque el amor me decía:  
«Mañana mueres, pues hoy  
te meten en la capilla».*  
(155-158)

¿Hace falta subrayar que el donaire (medianejo) acabará no siéndolo? Se ha visto arriba el doble valor de las comparaciones con Héctor, Aquiles, Adonis, en boca de Fabia; pues es el propio Caballero quien arriesga otra:

TELLO.                    *¿No te cansa y te amohina  
tanto entrar, tanto partir?*

---

<sup>35</sup> Por ejemplo: «¿Qué mayor mal que la ausencia, / pues es mayor que morir?» (2535-2536); «Esto es venir a vivir» (1009). Cfr. también B. W. Wardropper [1972], págs. 191-192; y abajo, nota al verso 2525.

D. ALONSO. *Pues yo ¿qué hago en venir,  
Tello, de Olmedo a Medina?*

*Leandro pasaba un mar  
todas las noches, por ver  
si le podía beber  
para poderse templar ;  
pues si entre Olmedo y Medina  
no hay, Tello, un mar, ¿qué me debe  
Inés?*

TELLO. *A otro mar se atreve  
quien al peligro camina  
en que Leandro se vio.*

(916-928)

Como Leandro se ahoga don Alonso en el mar del camino «entre Olmedo y Medina»; y él mismo aclara por qué no podía ser de otro modo:

*de Olmedo  
a Medina vengo y voy,  
porque Inés mi dueño es  
para vivir o morir*<sup>36</sup>.

(994-997)

O bien es Tello, con buen humor, quien propone a doña Inés:

*Oye una glosa a un estribo  
que compuso don Alonso,  
a manera de responso,  
si los hay en muerto vivo.*

(1100-1103)

---

<sup>36</sup> No se descuide que las primeras palabras de Inés («haciendo lengua los ojos», «mirándome sin hablarme») habían sido: «No os vais ['vayáis]', don Alonso, a Olmedo, / quedaos agora en Medina» (133-134); y las últimas son: «Vete, Alonso, vete. Adiós. / No te quejes, fuerza es» (2248-2249).

Perfecta definición del Caballero: «muerto vivo», «por ella muriendo» (1108, larga y finamente glosado en 1133-1162), desviviéndose; que, como dice Fabia a la dama, «él te adora, tú le has muerto» (840).

También don Rodrigo, por el momento rival desdénado y pronto asesino de don Alonso (y ejecutado él mismo: precisamente es doña Inés quien pide justicia), se lamenta:

*Para sufrir el desdén  
que me trata desta suerte,  
pido al amor y a la muerte  
que algún remedio me den.*  
(461-464)

La muerte le dará un último remedio, y un último sentido a sus palabras:

*serás mi muerte, señora,  
pues no quieres ser mi vida.*  
(479-480)

El tópico lírico, así, se dobla de entidad dramática.

Con más belleza que nunca, quizá, y desde luego con más hondura y pertinencia, en el postrer encuentro de los enamorados. Don Alonso ha llegado «como sin vida» (2150) a la reja de la dama: «Por vivir os vengo a ver», dice (2151), y por partirse muere. En *El perro del hortelano* —un ejemplo entre cientos— afirma el galán: «Hoy espero mi muerte»; pero la inmediata corrección de la figura de donaire no permite dudas:

*Siempre decís  
esas cosas los amantes,  
cuando menos pena os dan*<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Versos 365-368; ed. A. D. Kossoff, Madrid, 1970, pág. 91.

En *El Caballero de Olmedo*, la metáfora se desvanece para abrir paso a «unas pocas palabras verdaderas», potenciadas por la situación. Don Alonso glosa «aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas» (y asimismo le venían a la mente, en la dedicatoria del *Persiles*, a otro caballero en puertas de la agonía):

Puesto ya el pie en el estribo  
con las ansias de la muerte,  
señora, aquesta te escribo,  
pues partir no puedo vivo,  
cuanto más, volver a verte<sup>38</sup>.

Se para de

No cada día el artificio de una glosa en el lenguaje lírico al uso tolera tanta cargazón irónicamente literal —«quisiera yo no viniera tan a pelo», se sonreía Cervantes— como arrastra la del *Caballero*, salvas aun las acostumbradas acrobacias con el tercer verso de la copla:

---

<sup>38</sup> Los editores de *El Caballero de Olmedo*, deslumbrados por el brillo de la cita del *Persiles*, tardaron en percatarse de que don Alonso glosa los cinco versos de la copla, no los tres primeros simplemente; otros personajes de Lope los glosaron también en circunstancias parecidas a la del Caballero: cfr. *El bastardo Mudarra*, en L. de Vega, *Obras*, VII, ed. Menéndez Pelayo, pág. 482; *El saber puede dañar*, en *Obras*, XIII, ed. E. Cotarelo, págs. 535-536; *El príncipe perfecto*, en Biblioteca de Autores Españoles, LII, pág. 104. La situación responde al viejísimo motivo lírico desarrollado en infinidad de poemas *A una partida* (es decir, 'a una separación'), desde los cancioneros gallegoportugueses (vid. sólo P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, I [Rennes, 1949], págs. 140-142), y tratado por Lope con profunda adhesión a su lenguaje tradicional (comp., por ejemplo, el verso 2223, y D. Hurtado de Mendoza, en Biblioteca de Autores Españoles, XXXII, pág. 97: «Yo parto y muero en partirme...»). Pero, además, y como en muchos otros lugares (vgr., *Jardincillo de romances del Siglo de Oro*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Valencia, 1951, págs. 16-17), las convenciones del poema *A una partida* se combinan con el ambiente de un género tan antiguo como la misma lírica románica: la canción de alba (cfr. E. M. Wilson, «Albas y alboradas en la Península», *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, 1977, págs. 55-105, con adecuada atención a *La Celestina* y *El Caballero de Olmedo*).

*así parto muerto y vivo,  
que vida y muerte recibo...,*

*que me parece que estoy  
con las ansias de la muerte...*

*Ya para siempre me privo  
de verte...*

*Parto a morir, y te escribo  
mi muerte, si ausencia vivo,  
porque tengo, Inés, por cierto,  
que si vuelvo será muerto,  
pues partir no puedo vivo...*

*Yo parto, y parto a la muerte...*  
(2183, 2196, 2203, 2213, 2223)

Para rematar la despedida con la verdad desnuda, en dos versos:

*Aquí se acabó mi vida,  
que es lo mismo que partirme*<sup>39</sup>.  
(2252-2253)

Toda la escena es un prodigio de poesía dramática, en su doble uso de la ironía trágica: ironía verbal e ironía de situaciones. Pero la ironía se vuelve aún más intensa en el patético epílogo —*bodas de sangre*— de la tragi-comedia. El padre de doña Inés, siempre bien dispuesto hacia el Caballero (2134-2141) y en medio del júbilo por las mercedes reales, recibe con gozo la confesión de que la muchacha quiere casarse con don Alonso:

*Desde agora es tu marido...*

---

<sup>39</sup> «Conozco que fue *rigor* / el dejar tan presto a Inés», va diciéndose (2358-2359); antes se había precisado «Cuanto vive, de amor nace / y se sustenta de amor; / cuanto muere es un *rigor* / que nuestras vidas deshace» (481-484).

Y ahora mismo acaba de expirar don Alonso<sup>40</sup>. Amor, muerte, destino. Ironía.

---

<sup>40</sup> Con la muerte del Caballero, también el falso monje de doña Inés cobra realidad («Lo que de burlas te dije, / señor, de veras te ruego»; 2713-2714) y, retrospectivamente, resulta ser «engañar con la verdad», el recurso que en las escenas cómicas desempeña un papel más o menos paralelo a la ironía trágica (vid. especialmente 1411 y ss.; y compárese J. F. Montesinos, ed., L. de Vega, *El cuerdo loco*, Madrid, 1922, páginas 160 y ss., y J. M. Rozas [1976], págs. 139-144, además de M. R. Lida de Malkiel [1962], págs. 261-262, etc.). La «incertidumbre anfibia» (*Arte nuevo*, 324) está en el núcleo de *El Caballero de Olmedo*, y no sólo se manifiesta en algunos aspectos, aun tan esenciales como los apuntados en las páginas anteriores.

# Lope de Vega y la leyenda del Caballero

## I

### LAS FUENTES HISTÓRICAS

Los legajos de Simancas guardan aún la primera estampa en la leyenda del Caballero de Olmedo. Un miércoles, 6 de noviembre de 1521, don Juan de Vivero volvía «por el camino real de la villa de Medina del Campo para la dicha villa de Olmedo». Un cierto Miguel Ruiz, olmedano también, «armado de diversas armas y con una lanza en la mano y a caballo, y otros tres hombres con él, armados con coseletes y lanzas y a pie, le estaban aguardando sobre asechanzas; y llegando el dicho don Juan salvo y seguro, en una haca, y Luis de Herrera, su mayordomo, en una mula, cerca de la casa que dicen de la Sinovilla, el dicho Miguel Ruiz y los otros tres que con él estaban, ... quedando otros en reguarda, recudieron contra el dicho don Juan; y segura y alevosamente dizque el dicho Miguel Ruiz le dio una gran lanzada al dicho don Juan, de que le quedó el hierro en el cuerpo y murió dello casi súptamente; y no contento de lo susodicho, dizque mandó a los dichos hombres que con él venían que matasen al dicho Luis de Herrera, los cuales lo pusieron por obra de lo matar y le dejaron por muerto, y se acojieron al monasterio de la Mejorada»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Provisión fechada en Burgos, a 28 de noviembre de 1521, y publicada por J. Pérez [1966], con otros documentos fundamentales que

Don Juan de Vivero no era un cualquiera: de linaje de próceres y poetas, casado con doña Beatriz de Guzmán, caballero de Santiago, se había distinguido en la toma de Tordesillas (1520) y en Villalar (1521), al servicio de Carlos V, y acababa de ser elegido regidor de Olmedo<sup>2</sup>. Los móviles de Miguel Ruiz nunca quedaron esclarecidos satisfactoriamente, aunque se hablaba de que don Juan o las gentes de don Juan le «habían afrontado y dado de palos» y aunque doña Beatriz estaba convencida de que el asesino actuaba «por consejo y mandado de su madre y de otras personas». Contra todos ellos se querelló repetidamente la viuda; pero, quejosa de la lentitud e ineficacia de los procedimientos oficiales (que únicamente habían conseguido la detención de dos cómplices directos y la condena de un par o tres de comparsas), doña Beatriz instó además y en julio de 1522 obtuvo que se declarara a Miguel Ruiz «por enemigo» legal, de suerte que «los parientes dentro del cuarto grado del dicho don Juan de Vivero» pudieran «herir y matar y lisiar» al homicida «sin caer ni incurrir por ello en pena alguna». Pero Miguel Ruiz jamás fue vuelto a ver en la Península, y la familia del Caballero probablemente tuvo que contentarse con recibir la mitad de sus bienes, mientras la otra mitad iba a parar al Tesoro: y el propio Emperador, al decidir cómo emplearla, hubo de recordar que «Miguel Ruiz, vecino de Olmedo, ... mató a traición a don Juan de Vivero»<sup>3</sup>.

Los documentos de Simancas se dejan completar en algún punto gracias a la relación de un testigo bien

---

resumo y cito en el párrafo siguiente; en general, modernizo la grafía y hago algún cambio minúsculo que agiliza la lectura.

<sup>2</sup> Cfr. F. Fita [1905]; para la ascendencia de don Juan, F. Rico, en *Romanistisches Jahrbuch*, XVII (1966), pág. 278, n. 15, y J. B. Avalle-Arce, *Temas hispánicos medievales*, Madrid, 1974, págs. 316-338, y «Algo más sobre el poeta vizconde de Altamira», *Crítica Hispánica*, II: 1 (1980), págs. 3-12; vid. aún abajo, pág. 64, n. 52.

<sup>3</sup> «Consulta que tuvo Su Majestad en Pamplona el año de 1523...», *apud* J. Pérez [1966], pág. 250, n. 34.



próximo: fray Antonio de Aspa, profeso del monasterio de la Mejorada<sup>4</sup>. Fray Antonio recuerda que el crimen fue «un día cerca de Todos los Santos», pero, a cambio

---

<sup>4</sup> La relación de Aspa (o Haspa) formaba parte de una «historia manuscrita (de la fundación) de la Mejorada» (como la llama J. A. de Montalvo) escrita poco después de 1531. En efecto, una noticia de ella relativa a ese año se cita en la *Cronología de los Padres Piores de la Mejorada desde el año de 1396*, ms. 258 de la Biblioteca de Santa Cruz (Universidad de Valladolid), § 39; pero Aspa vivía en 1482 (cfr. I. Rodríguez Fernández, *Historia de Medina del Campo*, I [Madrid, 1903], página 390), había intervenido antes de 1504 en la reforma de la Orden de Santiago (*Cronología*, § 53; fray José de Sigüenza, en Nueva biblioteca de Autores Españoles, XII, pág. 77, y cfr. 79), y para entonces era considerado «persona de mucho valor» (Sigüenza); en 1531, pues, sería de edad avanzada y no es presumible que viviera sino pocos años más.

En el primer tercio del siglo XVII, una copia de la historia de Aspa obraba «en poder del maestro coronista Gil González de Ávila»; y de esa copia poseía «un traslado... sacado a la letra» don Juan Antonio de Montalvo, quien la extrajo a nuestro propósito en el capítulo XXXIII de su *Memorial histórico de Medina del Campo* (1633-1634). El primitivo extracto de Montalvo se conserva en el ms. 9/256 (colección Salazar, H-3) de la Real Academia de la Historia, fols. 50 vo.-52, y no debe confundirse, según siempre se ha hecho, con el texto publicado por F. Fita, «El Memorial histórico de Medina del Campo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLVI (1905), págs. 343-345, tomándolo de I. Rodríguez Fernández, *op. cit.*, págs. 395-397. La versión ahí impresa, ya represente una revisión hecha por el mismo Montalvo, ya sea fruto de interpolaciones ajenas a éste (cfr. Rodríguez, páginas 349-350; Fita, págs. 347-349), retoca el citado extracto del ms. 9/256 y lo amplía con unas referencias a la estirpe de don Juan de Vivero y a la «cantilena» del Caballero, referencias procedentes —supongo— de Alonso Pérez de Haro, *Nobiliario genealógico de los Reyes de España*, II (Madrid, 1622), pág. 246 (vid. abajo, n. 8).

La mencionada *Cronología*, fol. 8 vo., indica que «mientras [el maestro fray Luis de Sevilla] anduvo en la visita general sucedió la muerte del Caballero de Olmedo», episodio que se promete contar más abajo, pero que de hecho no figura en el código. El resumen de Aspa dado por Montalvo empieza señalando que los hechos ocurrieron «siendo prior en la Mejorada fray Luis de Sevilla». No es dudoso, por ende, que también la *Cronología* proyectaba relatar «la muerte del Caballero» a zaga de la historia de Aspa. (Quiero decir mi gratitud a Blanca Alonso Cortés, Víctor G. de la Concha, César Hernández y Víctor Infantes de Miguel, quienes, en distintos momentos, han examinado para mí los manuscritos citados en la presente nota.)

de esa vaguedad, precisa que ocurrió «a puesta de sol», cuando «don Juan de Vivero, caballero de Olmedo natural», estaba «un cuarto de legua antes de llegar a su casa, cerca de la Linojilla»<sup>5</sup>. Con particular vivacidad relata Aspa cómo al correr la noticia de que Miguel Ruiz se había asilado en la Mejorada «vinieron muchos caballeros de Ávila y de Medina del Campo, amigos y deudos del muerto, y cercaron el convento y le tuvieron sitiado nueve días; y viendo los frailes el daño que recibían y que [los sitiadores] estaban tan apasionados que querían meter a saco el convento, acordaron de entregar a la justicia el delincuente, en presencia del Vicario de Olmedo<sup>6</sup>, con las protestas necesarias. Y, para esto, le sacaron al claustro, adonde arremetió a él el alguacil mayor de Valladolid, llamado Bracamonte, para matarle. El homicida se puso en defensa, y los frailes le volvieron a ocultar, y la revuelta fue de manera que les obligó a sacar el Santísimo Sacramento por los claustros para aplacar a la gente que le buscaba. Y, viendo que no bastaba, se salieron los religiosos y dejaron el convento desamparado, llevando el Santísimo Sacramento por el camino de Olmedo. Esto era ya de noche, y, entre la gran revolución, dos frailes que se habían quedado le sacaron, vestido de fraile y desfigurado el rostro, por medio de la gente, diciéndole 'Ande, padre, y diga a los padres que vuelvan el Santísimo', empujándole mucho. Y él hizo que iba y se apartó del camino a pocos pasos, metiéndose por aquellos pinares, donde se quitó el hábito; y anduvo aquella noche nueve leguas, yendo

---

<sup>5</sup> La variante del topónimo (que los documentos llaman «Sinovilla» y hoy se conoce por «Senovilla») puede ser simplemente una mala lectura del texto de Aspa.

<sup>6</sup> Debía de tratarse del mismo Francisco de Buytrón que junto «a don Juan de Vivero, caballero de la [villa de Olmedo], a Diego Troche, regidor», y a otros prohombres olmedanos, había visitado al cardenal Adriano, el Almirante y el Condestable de Castilla, en primavera de 1521, para reiterarles su fidelidad al Emperador (vid. F. Fita [1905], págs. 400-401).

a amanecer cerca de Segovia, a un lugar adonde tenía un tío»<sup>7</sup>. Fray Antonio de Aspa —con la parcialidad comprensible en uno de los jerónimos cuyo amparo había requerido Miguel Ruiz, «mozo barbiponiente»— opinaba que la muerte de don Juan no fue premeditada, «de caso pensado, como comúnmente se entendió, coligiéndolo de que este Miguel Ruiz tenía dos caballos y cuando se retiró a la Mejorada fue en el peor, y, siendo hombre rico, sólo llevaba un cuarto en las faltriqueras, y de esta poca prevención, pudiendo hacerla», infería el buen fraile «que se toparon a caso».

Si los testimonios más inmediatos concuerdan en los hechos y divergen en el modo de interpretarlos, qué no ocurriría luego, cuando incluso los cronistas mejor informados leían los nobiliarios<sup>8</sup> y los papeles de archivo a la luz de las fabulaciones poéticas sobre la muerte de don Juan. Valgan de muestra ciertas *Memorias y recuerdos del poder tan grande que tuvo la Ilustre Villa de Medina del Campo*, donde se dedican unas páginas a «lo que trata el romance, tan sabido, del Caballero de Olmedo, para dar a entender que la muerte de este Caballero, don Juan de Vivero, que dice el romance 'la gala de Medina' y 'la flor de Olmedo', no fue por celos de doña Elvira Pacheco, como dice el romance que bailaron unos representantes, porque fue muy diferente». Según las tales *Memorias*, de datación dudosa dentro del siglo XVII,

---

<sup>7</sup> Montalvo añade que «Miguel Ruiz se embarcó para las Indias y tomó el hábito de Santo Domingo en México y vivió religiosamente casi sesenta años; murió en el de 1590». Los tales datos van precedidos de un genérico «se sabe...» que los distingue de los extractados de Aspa, introducidos por Montalvo con puntual advertencia: «dice desta manera...», «dice el religioso que escribió esta muerte...».

<sup>8</sup> El primero conocido (entre una selva de inéditos por explorar) que recoge la leyenda del Caballero es el compilado por Alonso López de Haro (1622): «Don Juan de Vivero, caballero del hábito de Santiago, señor de Castronuño y Alcaraz, fue muerto, viniendo de Medina del Campo de unos toros, por Miguel Ruiz, vecino de Olmedo, saliéndole al encuentro, sobre diferencias que traían; por quien se dijo aquella cantilena que dicen: "Esta noche le mataron"...», etc. (cfr. nota 4).

don Pedro de Silva, suegro de don Juan, agravió a Miguel Ruiz, al negarle éste unos galgos en préstamo; Ruiz, «mozo de dieciocho años», azuzado por su madre, pensaba en la venganza; intentó mediar don Juan, mas viendo que no era posible «acabar cosa con él... de mohino, le dijo...: 'Pues mirá que os aviso que lo habéis de haber conmigo'». Y así fue: «Dentro de pocos días, estando los Reyes Católicos en Medina, se ordenaron unas fiestas de toros y cañas, en las cuales se halló don Juan de Vivero, en donde se señaló mucho en servicio de doña Elvira Pacheco. Acabadas las fiestas, a otro día partióse para su casa... Estuvo aguardando Miguel Ruiz cosa de media legua de Olmedo, en un caballo, y su lanza, acompañado con dos negros; y un escudero que iba con don Juan le dijo: 'Señor, aquel que allí viene es Miguel Ruiz.' Y a este tiempo llegó y cogió desapercibido a don Juan y le tiró la lanza». Don Juan murió en Olmedo; y «vino una ley de la Corte, que estaba en Medina del Campo, e hizo grandes justicias, cogieron los negros y los ahorcaron»<sup>9</sup>.

Las consejas lugareñas sobre el Caballero, sin embargo, crecieron todavía hasta la frontera del prodigio, pese a las objeciones de los bien intencionados eruditos locales. Así, a fin de desmentir «la voz de que este Caballero fue el que abrió la zanja para que entrase el río Adaja en Medina»<sup>10</sup>, por lograr el casamiento con una

---

<sup>9</sup> Texto exhumado por E. Juliá Martínez [1944], págs. 14-15 (hago alguna corrección). Para notar cómo las *Memorias* mezclan realidades y fantasías, baste advertir que los suegros de don Juan eran Francisco de Valderrábano e Inés de Ávila, pero si pertenecía a la familia Silva doña María, madre del Caballero; el autor de las *Memorias*, partiendo de las noticias espigadas en la tradición, debió de consultar algún nobiliario y confundir padre e hijo; de ahí, también, el situar el suceso en los días de los Reyes Católicos (error en el que incomprensiblemente cae el mismo Menéndez Pelayo). La intervención de los «dos negros» suena a romance de ciego; vid. J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, 1969, pág. 149.

<sup>10</sup> La elaboración romántica de ese motivo, en los anónimos *Recuerdos de un viaje por España*, Madrid, 1849, págs. 63-69, contrasta

señora que, aunque igual en el nacimiento, era su hermosura envidiada de muchos de su pueblo», patraña que había llegado a verse impresa, el licenciado Antonio de Prado y Sancho, a mediados del siglo XVIII, consultó los archivos de la Mejorada e insistió en que el motivo de la malquerencia había sido la disputa a propósito del préstamo de unos galgos (Prado no menciona a don Pedro de Silva), señalando (con ligero error) que el crimen se consumó «el 2 de noviembre de 1521..., poco antes de la Senovilla, donde hoy se llama la 'Cuesta del Caballero', al ponerse el sol», con los sabidos refugio, huida y fortuna de Miguel Ruiz. Y para probar, contra «la falsedad publicada», que «don Juan estaba casado, conque no pretendía casamiento», Prado examinó los protocolos de Olmedo y halló «el pleito para los alimentos de la señora doña Beatriz de Guzmán», a quien, como a mujer de la víctima, se «adjudicaron todos los bienes que pertenecían, por herencia de padre, a don Miguel Ruiz»<sup>11</sup>.

---

con el didactismo positivista de F. Romero Gil Sanz, «El Caballero de Olmedo», *Revista Contemporánea*, CVII (15 de julio de 1897), páginas 82-94; cfr. Menéndez Pelayo [1899], págs. 58-59.

<sup>11</sup> A. de Prado y Sancho, *Novenario Sagrado a... Nuestra Señora de la Soterraña, Patrona de la villa de Olmedo*, en J. Ortega Rubio, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, I (Valladolid, 1895 y 1979<sup>2</sup>), páginas 261-262 (no me es accesible la edición del *Novenario* que se publicó en Valladolid, 1906). «En el archivo de los Padres de Nuestra Señora de la Mejorada», Prado y Sancho seguramente vería la relación de fray Antonio de Aspa y pudo tomar de ella algún pormenor no aprovechado por Montalvo (a quien también debió de leer); pero el particular del préstamo de los galgos, evocado asimismo en las *Memorias... de Medina...*, no creo que se remonte a Aspa. La noticia sobre el destino de los bienes de Miguel Ruiz la autoriza Prado y Sancho con tanta exactitud, que ha de ser compatible con lo dicho en el texto correspondiente a mi n. 3.

## LAS FUENTES LITERARIAS

### *El romance*

De los primeros años del Seiscientos parecen datar todas las recreaciones artísticas de la leyenda del Caballero de Olmedo anteriores a la tragicomedia lopevesca y conservadas hoy: varias versiones de un baile teatral y un descabellado melodrama cuyo manuscrito lleva la fecha de 1606. Tales recreaciones previas y la propia obra maestra del Fénix tienen en común un núcleo en substancial acuerdo con el relato de los hechos en los documentos judiciales desde el mismo 1521. Ciertamente: el Caballero de Olmedo de las más antiguas fuentes literarias accesibles y el don Juan de Vivero de la realidad encuentran la muerte cuando van de Medina a Olmedo (no de Olmedo a Medina, no en una de las dos villas) y en compañía de un mayordomo o escudero. Los agresores actúan a traición y en cuadrilla (de cuatro o seis): el señor muere prácticamente sin oportunidad de defenderse como cumple a un caballero, mientras el criado, déjesele o no por muerto, le sobrevive y quizá alcanza a denunciar a los culpables. La dama de la víctima no sólo demanda justicia, sino que aspira a vengarse por sí misma<sup>12</sup>.

Esas fundamentales coincidencias entre la literatura y la realidad apuntan con firmeza que los textos en cuestión son ramas brotadas de una misma raíz poética: una raíz nacida al calor de los acontecimientos de 1521, aunque desde el principio sometida a la deformación novelesca que es regla universal para difundir en verso

---

<sup>12</sup> Para más datos y argumentos sobre todo ello, así como para otros asuntos tocados en los párrafos y apartados siguientes, véase F. Rico [1975-1980]; aquí apenas doy otra cosa que un resumen de mi planteamiento y la identificación de los textos citados. Una opinión muy distinta propone J. Sage [1974], para quien la leyenda del Caballero tiene poco o nada que ver con la muerte de don Juan de Vivero.

episodios históricos. En concreto, creo sumamente probable que existiera un romance centrado en la muerte sangrienta de don Juan y en el cual se recogieran todos los elementos en que concuerdan los hechos de 1521 y las recreaciones artísticas del primer cuarto del siglo XVII. El romance, no obstante, debía de conjugar una notable fidelidad en la narración del asesinato con la libre inventiva en cuanto a las causas que lo motivaron y a las personas que intervinieron en él.

Un indicio capital al respecto, y aun un residuo de la balada perdida, nos brinda «La fiesta de las chamarras», de Cristóbal de Castillejo († 1550), varias de cuyas estrofas se cierran con sendos pares de versos tomados de romances o de expresiones populares. En ese caso están los dos octosílabos siguientes:

*Caballeros de Medina  
mal amenazado me han*<sup>13</sup>.

Porque, en efecto, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas registra la pareja de octosílabos y le añade una acotación preciosa: «Al de Olmedo»<sup>14</sup>. Pero, además, sucede que si tanto el melodrama de 1606 como la tragicomedia de Lope se hacen eco de las 'amenazas' que otros «caballeros» dirigen «al de Olmedo», Lope carga el acento en que los traidores son «caballeros de Medina»<sup>15</sup>; y como ese dato no podía tomarlo de ninguna fuente histórica (Miguel Ruiz era de Olmedo) ni tampoco de ninguna

---

<sup>13</sup> *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, II (Madrid, 1957), pág. 203, versos 519-520.

<sup>14</sup> Ed. L. Combet, Paris, 1967, pág. 380.

<sup>15</sup> El verso (2649) que así reza en Lope debe considerarse como cita deliberada del romance, al igual que en el poema que el Príncipe de Esquilache —según veremos— dedica a la leyenda y donde llama a los asesinos «caballeros de Medina, / no en el valor caballeros», estableciendo un contraste que delata al primer octosílabo en tanto acuñación consabida.

fuente literaria conocida (ni el baile teatral ni la pieza de 1606 achacan el crimen a los medineses), hay que concluir que se apoyaba en el romance recordado por Castillejo y Correas<sup>16</sup> (o en una versión ligada a él y distinta de las demás formulaciones prelopescas que de la leyenda nos han llegado).

### *El baile*

A juzgar por la falta de referencias, en la segunda mitad del Quinientos el romance sobre don Juan posiblemente quedó relegado a las tierras vecinas al escenario del crimen, a las comarcas donde la tradición en torno al Caballero sería tan tenaz entonces como lo ha sido en siglos posteriores. En cambio, la proliferación de alusiones y textos relativos al tema a partir de 1604<sup>17</sup> inclina a conjeturar que el traslado de la Corte a Valladolid, de enero de 1601 a enero de 1606, despertando la curiosidad por las cosas de la capital y de la región, volviéndolas familiares a visitantes y correveidiles<sup>18</sup>,

---

<sup>16</sup> El octosilabo «mal amenazado me han» repite a la letra uno de los momentos más célebres del romance viejo de las *Quejas de doña Lambra*, con recurso típico de los 'romances noticieros de carácter privado' surgidos desde finales del siglo xv.

<sup>17</sup> O de una fecha muy próxima. El más revelador entre los testimonios tempranos (para la *Fastiginia*, la relación de 1606 y Covarrubias, vid. notas 18 y 28) se me antoja el cantarcillo de *El santo negro Rosambuco* (cfr. n. 43), que, por ser una parodia, nos garantiza una amplia circulación de la seguidilla antes del 1606 (o, cuando más, 1607) en que Lope escribió la comedia (cfr. E. Aragone Terni, *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Messina-Florenca, 1971, página 176).

<sup>18</sup> Véase sólo N. Alonso Cortés, «Romances sobre el traslado de la corte de Felipe III», *Miscelánea vallisoletana*, I (Valladolid, 1955), páginas 151-218, etc. O compárese T. Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales*, trad. N. Alonso Cortés, Valladolid, 1973<sup>2</sup>, pág. 36: «con el asiento de la corte, está Valladolid [antes de enero de 1606] otra de la que dejasteis, y hoy en ella todo lo bueno de España, pues de Granada, Sevilla, Toledo y hasta de Francia vinieron infinitas



fue la causa de que resucitara y se divulgara por el resto de España la arrinconada leyenda del Caballero de Olmedo.

Todas las pistas parecen señalar que el principal responsable de tal resurrección está en «el romance que bailaron unos representantes» (como se lee en las *Memorias y recuerdos... de Medina*): es decir, en un baile teatral, de los que solían ofrecerse en los entre actos de las comedias. Conjugando músicas y letras, los bailes teatrales se articulaban normalmente sobre la espina dorsal de un relato arromanzado que se ilustraba con los movimientos y las voces de los farsantes, a quienes se daba la ocasión de lucirse especialmente en la ejecución de algunos números coreográficos, intercalados como viñetas con entidad propia en el canto, mimo y danza del romance que servía de hilo conductor<sup>19</sup>.

Pues bien, el primitivo baile teatral del Caballero de Olmedo debió de componerse mientras la Corte residía en Valladolid e inspirarse en el ya viejo romance sobre don Juan de Vivero, del que tomaría, cuando menos, los motivos que sabemos concordes con el suceso de 1521. Pero el autor reelaboró los materiales procedentes del romance ajustándolos a los diseños e ingredientes tópicos del género morisco tan apreciado alrededor del 1600. Porque ese baile —en cuanto nos permiten apreciar sus descendientes— pululaba en situaciones y circuns-

---

personas a ver las fiestas [en el nacimiento de Felipe IV, en 1605], y tras de los hombres, las damas, *la gala de Medina, la flor de Olmedo*. Las fiestas de San Juan de Alfarache, de 4 de julio de 1606, se inspiraron en varios puntos en otras vallisoletanas de julio de 1604; y en las de 1606 se presentó un caballero llamado Lorenzo de Medina exhibiendo una empresa burlesca, en la que «decía la letra: *La gala de Medina /, la flor de Olmedo*» (apud B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española...*, I [Madrid, 1863], col. 1295).

<sup>19</sup> Cfr. E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, 1911 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XVII y XVIII); R. Goldberg, «Un modo de subsistencia del romancero nuevo: romances de Góngora y de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LXXII (1970), págs. 56-95.

tancias del romancero morisco, y en particular estaba transido de reminiscencias del ciclo de Gazul: la rivalidad y las amenazas por celos; el galán que se lleva los ojos de las mujeres —«a las ventanas», en los balcones—, al pasear la plaza, triunfar en los toros y en los juegos de cañas, en un ambiente con rica decoración de cabalgaduras, armas, vestidos; «las cañas» que «se vuelven lanzas», y Gazul que atraviesa con una, «a la mitad de la noche», el cuerpo del pretendiente que ha conseguido a la dama; la maldición de Zaida, «esposa y viuda en un punto», para que a Gazul —en perpetuo ir y venir entre (Medina) Sidonia y Jerez—, de vuelta a su lugar, «en medio del camino», se le hiele la sangre al salirle al encuentro otro rival, que ojalá lo deje «cautivo... o muerto», etc.<sup>20</sup>. Dentro de tal combinación de retazos moriscos con elementos del romance sobre don Juan, nuestro baile intercaló cuatro injertos lírico-coreográficos, tres de los cuales —como mínimo, y quizá los cuatro— acomodan a la fábula del Caballero unas piezas preexistentes: la copla taurina «Ucho ho, ucho ho, ucho ho, / torillo hosquillo»; el comienzo del romance morisco «Afuera, afuera, aparta, aparta», ambientado en unas cañas y generalmente ahijado a Lope; la seguidilla «Esta noche le mataron», a cuyo discutido origen volveremos pronto; y una adaptación del antiguo cantar de danza «Rey don Alonso, / rey mi señor» (véase n. 29), reservada para el vistoso final, pero seguramente culpable desde el arranque de que el baile dé el nombre de «don Alonso» a quien el romance quinientista no hubo de llamar sino «caballero de Olmedo».

El texto originario del baile en cuestión no ha llegado hasta nosotros, pero sí conservamos varios derivados de él. La versión más cercana al prototipo es la publi-

---

<sup>20</sup> Vid. únicamente M. Goyri de Menéndez Pidal, «Los romances de Gazul», *Nueva revista de filología hispánica*, VII (1953), páginas 403-416; A. Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, 1979, págs. 55-116.

cada en la *Séptima parte* de las comedias de Lope y con atribución explícita al Fénix<sup>21</sup>, quien, desde luego, no tuvo nada que ver ni con la impresión del volumen ni menos con la redacción de la obrilla (83 versos) que se le cuelga. «Un lunes / de la octava de San Pedro» —se cuenta ahí—, el Caballero de Olmedo, don Alonso, «parte a Medina», acompañado de un escudero, «a jugar cañas» y «adorar los ojos bellos» de doña Elvira Pacheco. Don Alonso cruza la plaza atrayendo todas las miradas y humilla el caballo ante la ventana de doña Elvira; quiebra después espléndidos rejonos y se distingue como «cuadrillero de unas cañas». «Todas las hermosas damas / al Caballero de Olmedo / dan bendiciones y gracias»; pero, cuando «media noche era por filo», don Alonso coge «una reja» (se supone —no se dice— que la de doña Elvira) y sólo la abandona «porque no le hallase el alba».

*Y en el camino de Olmedo  
seis envidiosos le aguardan,  
salen de un bosque embozados  
y atraviésanle una lanza.  
Vuelve el escudero triste,  
lleno de mortales ansias,  
a Medina con la nueva,  
y así le dice a su dama:  
«Esta noche le mataron  
al Caballero  
a la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.»*

---

<sup>21</sup> «Baile famoso del caballero de Olmedo, compuesto por Lope de Vega», *El Fénix de España... Séptima parte de sus comedias...*, Madrid, 1617 (con aprobación de junio de 1616); la edición más accesible está en E. Cotarelo, *op. cit.*, pág. 491 (para otras, cfr. F. Rico [1975], página 329; pese a las dudas de E. Juliá Martínez [1944], págs. 22-23, y de A. González de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas*, II [Madrid, 1940], pág. 237, el supuesto autógrafo lopeveguesco es una grosera falsificación, como me confirmó don Antonio Rodríguez-Moñino). Cfr. J. Sage [1974], págs. 20-21, y F. Rico [1980], n. 64.

*Ella, que la nueva escucha  
de pechos en la ventana,  
dice al escudero triste,  
llorando, aquestas palabras:*

*«Ay, don Alonso,  
mi noble señor,  
caro os ha costado  
el tenerme amor.»*

Un estadio más avanzado en la evolución del texto originario se nos ha transmitido en un par de manuscritos y en otras tantas variantes: de centenar y medio de versos, en el *Cancionero de 1615* (biblioteca de don Antonio Rodríguez-Moñino), y, más breve, en una miscelánea de la Hispanic Society of America<sup>22</sup>. El hilo argumental y la secuencia de motivos coinciden en ambas variantes con la versión publicada en la *Séptima parte*, pero ambas se muestran también sometidas a un proceso de refundición y desarrollo acordes con el gusto de una época posterior por bailes teatrales más novelescos y espectaculares. La acción transcurre ahora «en las fiestas / que por Santa Cruz de mayo / en Medina se celebran». No se menciona el nombre de la dama, y el Caballero únicamente lo recibe en el «Ay, mi don Alonso» del desenlace. Los personajes, en cambio, están mejor matizados (en el protagonista incluso se apuntan ya la melancolía y los presentimientos del héroe lopeveguesco) y la intriga gana en trabazón y vivacidad (vemos, así, apostarse a los asesinos, antes de que los enamorados se despidan «a la reja», o asistimos a la movida escena en que don Alonso salva a «un hombre» acosado por el toro). No siempre hay medio de averiguar si tales peculiaridades son aportaciones del estadio representado por los códices o si dependen del baile primitivo (cuando no del romance sobre don Juan o de otra fuente). Pero el ten con ten

---

<sup>22</sup> Textos y bibliografía en F. Rico [1975]. Por supuesto, que el *Cancionero de 1615* sea anterior a la *Séptima parte* nada implica respecto a la datación relativa de los bailes que contienen.

de novedad y tradición es fácilmente perceptible. En el desenlace, por caso, el arma homicida no es ya la lanza de la historia y de los antecedentes poéticos, sino las escopetas que hacen el crimen más cobarde<sup>23</sup>; por el contrario, pervive con vigor el intento de venganza de la dama, rasgo que, fundado en la conducta real de doña Beatriz de Guzmán, presumiblemente cerraba el romance antiguo y se había omitido en la versión de la *Séptima parte* (no sabemos qué ocurría en su modelo). La distancia que separa y los vínculos que unen las dos ramas del baile originario se aprecian de un vistazo cotejando cómo concluye la más temprana y cómo la más tardía:

*Salen seis hombres a él,  
disparan seis escopetas,  
y sin que diga «¡Dios, valme!»  
muerto y sangriento le dejan.  
El escudero se escapa  
y a Medina dio la vuelta;  
entra en casa de su dama,  
dándole estas tristes nuevas:*

*«Esta noche le mataron  
al Caballero,  
a la vuelta de Medina,  
la flor de Olmedo.  
Esta noche le mataron  
los seis traidores:  
bien es, señora mía,  
la muerte llores  
del Caballero,  
a la vuelta de Medina,  
la flor de Olmedo.*

---

<sup>23</sup> Véase, abajo, la nota a los versos 2462-63 de Lope.

*Esta noche le mataron  
con emboscada,  
con escopetas fieras,  
no con espadas,  
al Caballero,  
a la vuelta de Medina,  
la flor de Olmedo».*

*Apenas oyó la dama  
la triste muerte,  
cuando llorando dijo  
de aquesta suerte  
al Caballero,  
a la gala de Medina,  
la flor de Olmedo:*

*«¡Ay, mi don Alonso,  
ay, mi señor,  
caro te cuesta  
el tenerme amor!  
Vamos, escudero,  
que a vengarla voy,  
que, si no la vengo,  
mataréme yo.  
Reine la venganza  
en mi pecho hoy,  
muera el homicida  
que mi bien mató.  
¡Ay, mi don Alonso,  
ay, mi señor,  
caro te cuesta  
el tenerme amor!»<sup>24</sup>*

### *La seguidilla*

Todas las recreaciones poéticas de la historia del Caballero hechas en el siglo xvii —el melodrama de 1606, la tragicomedia de Lope, el romance de Esquilache, la

---

<sup>24</sup> Copio los versos 115-163 según la variante del *Cancionero de 1615*; en el manuscrito de la Hispanic Society no hay rastro de los versos 127-140, 145-147, 156-163.

parodia de Monteser— están en deuda importante con el baile teatral recién considerado. Otro tanto debe ocurrir con la celeberrima canción que quintaesencia las luces y las sombras de la leyenda.

Ha sido opinión común que la seguidilla «Que de noche le mataron...» (en tal forma suele recordársela) había surgido a raíz de los mismos acontecimientos de 1521 y ya pocos años después era tan popular, que Antonio de Cabezón (1510-1566), uno de los mayores músicos españoles del Renacimiento, empleó su melodía para unas *Diferencias sobre el canto del caballero*<sup>25</sup>. Hoy tenemos a pensar que no fue así<sup>26</sup>. De hecho, la melodía usada por Cabezón (sin transcribir letra alguna) es la misma que otros compositores del período acompañan de uno de los dos textos siguientes:

*Decilde al caballero  
que non se queje,  
que yo le doy mi fe  
que non le deje.*

*Por vida de mis ojos,  
el caballero,  
por vida de mis ojos,  
que bien os quiero*<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> A. de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ed. H. Anglés, III (Barcelona, 1966), pág. 66 (cfr. 15, 60-62). Una de las últimas grabaciones se halla en la entrega dedicada a Cabezón por la *Colección de música antigua española*, VIII (Hispanvox HHS 3 ó CH 115); para otras, cfr. R. D. Tinnell, *An Annotated Discography of Music in Spain before 1650*, Madison, 1980, núms. 789-805.

<sup>26</sup> La primera advertencia en tal sentido es mérito de J. Romeu Figueras, «Mateo Flecha, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala», *Anuario Musical*, XIII (1958), pág. 92; pero las lecciones al propósito las extraen J. Sage [1974], págs. 15-16 (y ya en el apéndice a J. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey y N. D. Shergold, Londres, 1970, página 183), y M. Frenk [1973].

<sup>27</sup> Vid. por ejemplo, J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968, núms. 423 y 325, respectivamente; y J. Sage [1974], pág. 16, n. 5.

Como, además, la letra «Esta noche le mataron...» no está atestiguada hasta los primeros años del Seiscientos (cfr. n. 17), se diría verosímil suponerla nacida por entonces.

Una cosa sí cabe dar por firme: hacia 1605 nuestra seguidilla era fundamentalmente una canción de danza, un tema literario y musical que se bailaba. El lexicógrafo Covarrubias la cita junto al «baile del rey don Alonso..., la gallarda, los gelves y otros bailes, *el Caballero*, el villano de los cantarcillos: 'Esta noche le mataron / al Caballero' y 'Al villano, ¿qué le dan?', etcétera»<sup>28</sup>; y el baile teatral antes examinado la alinea con otros injertos lírico-coreográficos de filiación bien conocida, precediendo, justamente, a una adaptación del «baile del rey don Alonso». Había éste empezado por ser una pieza de «cantus et saltatio» con letra en árabe («*Calvi vi calvi, / calvi arabi*»), que luego sustituyó por otra en castellano («Rey don Alonso, / rey mi señor...»), viva hasta hace pocos años<sup>29</sup>. Opino que algo similar sucedió con «Esta noche le mataron...»: se trata de una letra escrita por el autor del primitivo baile teatral (quien, sin embargo, pudo aprovechar tal o cual sugerencia del viejo romance —si no de una endecha— sobre don Juan de Vivero) y aplicada a una melodía que había corrido previamente con otros textos.

Que la melodía en cuestión, a su vez, fuera la misma del «canto del caballero», la melodía utilizada por Cabezón y otros contemporáneos suyos, me parece una conjetura bastante plausible. En efecto, en el *Baile del Duque de Humena*, de 1612, se interpolan en lugares paralelos dos coplas que muestran signos de desdoblamiento de una sola música en dos letras:

---

<sup>28</sup> S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943, pág. 185 (el *Tesoro*, listo para la impresión en 1610, se publicó en 1611, pero el texto citado se escribió antes de noviembre de 1606; cfr. Riquer, pág. VIII).

<sup>29</sup> Cfr. E. García Gómez, «La canción famosa *Calvi vi calvi, calvi aravi*», *Al Andalus*, XXI (1956), págs. 1-18, 215-216 (con la cita de Francisco Salinas que recojo), y J. M. Alín, *op. cit.*, núm. 283.



*¿Cómo queda el sol de España,  
el caballero,  
y la Infanta, ya mi Reina,  
por quién muero?*

*¡Qué bien cantan y bailan  
las zagalejas,  
a la gala de Francia  
y flor de Humena!*<sup>30</sup>

Porque si la una se ajusta a «Por vida de mis ojos» (calcándole el segundo verso y la andadura fonética del cuarto), la otra está diáfananamente modelada sobre «Que de noche le mataron...». Según creo, pues, la seguidilla del Caballero actualizaba y devolvía a la circulación la melodía del quinientista «canto del caballero»<sup>31</sup> y se puso rápidamente de moda como canción de danza gracias al éxito del baile teatral del Caballero de Olmedo: la modernización atractiva de una tonada, el encanto de una coreografía y el garbo de unos cómicos, la fascinación ante una romántica fábula de amor y muerte, seguramente hicieron que media España no tardara en danzar «Esta noche le mataron...».

La forma más madrugadora y persistente de la seguidilla fue en el siglo xvii la que empieza «*Esta noche...*». Comprobarlo así confirma la prioridad e influencia del baile teatral, donde el demostrativo tiene toda su fuerza. Pero también es comprensible que, al independizarse la copla del contexto que le daba plenitud de sentido, se

<sup>30</sup> E. Cotarelo, *Colección de entremeses...*, núm. 201; el *Baile* se publicó también en la *Séptima parte* de Lope (véase n. 21).

<sup>31</sup> En un *Auto* de Juan Caxes, representado en 1609, se baila «al son del caballero» una «copla» que probablemente se ciñe a la letra «Decilde al caballero» (vid. F. Rico [1980], n. 56). Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, Sevilla, 1642 (y facsímil de Madrid, 1947), fol. 38, menciona «el Caballero» entre «los tañidos y danzas antiguas» que, «aunque ahora no se pratiquen..., sirven en los saraos y máscaras que se hacen a Su Majestad y a otros principes»: ni en la suya ni en otras referencias coetáneas (vid. abajo, *ad n.* 77) cabe dilucidar qué letra (si alguna) se asocia al «Caballero».

buscara limar la aspereza del «Esta...» inicial, sustituyéndolo por una fórmula introductoria gratisima a la lírica folklórica (hasta el cante *jondo* actual): el comienzo con un «Que...» de alcance impreciso, pero en nuestro caso interpretable como «cópula con un pasado», como «el *ictus* que intensifica la emoción de conversar sobre algo común»<sup>32</sup>. De tal recurso nace la versión ya presente en el melodrama de 1606, recordada por Quevedo<sup>33</sup> y misteriosamente glosada en la tragicomedia de Lope:

*Que de noche le mataron  
al Caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.*

De boca en boca, sin embargo, el cantar anduvo en continuo proceso de pequeñas metamorfosis. Al recoger una variante encabezada por el heptasílabo «De noche le mataron» y alinearla entre muchos «ejemplos de las seguidillas viejas...», para que no entiendan que es invención moderna», Gonzalo Correas observa que el tercer verso igualmente «se usa de ocho [sílabas], a la gala de Medina, mas hace sinalefa con el precedente, si se quier»<sup>34</sup>. Con razón dice Correas «si se quier»: la sinalefa, en rigor, no es posible en otras variantes («que era gala de Medina»,

---

<sup>32</sup> E. Anderson Imbert [1960], pág. 17; cfr. ahora A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, Madrid, 1969, págs. 190-199 (que acoge la explicación por Leo Spitzer del «Que de noche...» y añade interesantes comentarios).

<sup>33</sup> «El caballero que da / es caballero y le danzo; quien guarda es 'el Caballero / que de noche le mataron'. / Al villano se lo dan, / y quien no da es villano», etc. (*Las sacadoras*, en F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, III [Madrid, 1971], núm. 870).

<sup>34</sup> *Arte de la lengua española castellana* [1625], ed. E. Alarcos García, Madrid, 1954, págs. 448-450; Correas calificaría de «vieja» la seguidilla del Caballero atendiendo bien a la música, bien a la posible fraseología tradicional de la letra, bien a una y a otra.

verbigracia), pero todas las tolera el fluctuante contorno de las seguidillas antiguas<sup>35</sup>.

### *El melodrama anónimo*

La última definición académica del 'melodrama' («obra teatral en que se exageran los trozos sentimentales y patéticos con menoscabo del buen gusto») cuadra de maravilla a *El Caballero de Olmedo* cuyo manuscrito (hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid) consigna la fecha de 1606 y no se vio de molde hasta bastantes años más tarde<sup>36</sup>. Quien perpetrara la mayor parte del texto debía de haber visitado la Valladolid de 1605, pues describe (veladamente) ciertas celebraciones de las que allí solemnizaron el nacimiento de Felipe IV<sup>37</sup>, y conocía la región lo suficiente para salpicar la intriga con algunas gotas de color local (por vía de referencias a la Mejorada, a «la Antigua» y Santa Clara de Medina, a Castronuño, etcétera). Pero en la redacción de la comedia, tal como se encuentra en el código, intervinieron varias manos, en varias etapas, y a menudo es difícil decidir qué corresponde a cada una y a qué momento se remonta.

Para complicar aún el problema, los versos finales (2889-96) rezan así:

---

<sup>35</sup> Cfr. M. Frenk Alatorre, *Estudios sobre lirica antigua*, Madrid, 1978, págs. 244-258.

<sup>36</sup> En un volumen de comedias varias, sin portada ni preliminares, pero posterior al 1626 (cfr. C. Bruerton, en *Hispanic Review*, XV [1947], páginas 346-64); de ahí la reimprimió A. Schaeffer, ed., *Ocho comedias desconocidas de don G. de Castro, del Licdo. D. Salustio del Poyo, de L. Vélez de Guevara, etc.*, I (Leipzig, 1887), págs. 263-338; E. Juliá Martínez [1944] transcribe el manuscrito (con criterios inseguros y poco claros) y da las variantes del impreso; véase aún W. L. Fichter, en *Hispanic Review*, XIV (1946), págs. 264-270.

<sup>37</sup> Véase N. D. Shergold [1973], pág. 267, n. 2; compárese arriba, nota 18.

GALAPAGAR.     *Adiós, mundo, no más redes ;  
Galapagar se despide  
de ti.*

DIEGO.           *Y Arteaga [¿o Artiaga?] pide  
perdón a Vuesas Mercedes,  
que con fin honrado y ledo  
el autor quiso dejar  
la viuda por casar  
y el Caballero de Olmedo.*

Pero en el mismo manuscrito, y al parecer de distinta letra, en el verso 2891 se ha tachado «Y Arteaga» y añadido encima: «Ya Morales»; y en el folio siguiente, la aprobación del censor, Tomás Gracián Dantisco, extendida «en Madrid, a 13 noviembre 1607», indica: «Se podrá representar con la advertencia que he dado a Morales, autor ['empresario'] de comedias, y quitada una copla y mudado en diversas ocasiones el vocablo *gozar*...» ¿Por quiénes irán los tiros? «Morales» pudiera ser Juan de Morales Medrano, célebre actor y empresario, marido de la asendereada Jusepa Vaca; o bien Alonso de Morales, *el divino*, «autor» y poeta; o, menos probablemente, Pedro de Morales, también «autor», buen amigo de Lope<sup>38</sup>. «Arteaga» quizá sea Juan de Arteaga, igualmente cómico y director de compañía propia<sup>39</sup>.

Por otro lado, en el texto impreso, rico en cambios en relación con el código, se lee nada menos que el siguiente atentado contra la rima y la medida: «Carrero, Telles y Salas piden / perdón a Vuesas Mercedes...» Los estudiosos del teatro español del Siglo de Oro conocen

---

<sup>38</sup> Sobre el primero, cfr. los datos allegados por H. E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, 1965, págs. 510-511; sobre el segundo y el tercero, Jean Canavaggio, ed., *Morales, Comedia de los amores y locuras del Conde Loco*, París, 1969, páginas 67-68, 68-70, etc.

<sup>39</sup> Para éste, cfr. simplemente H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, 1909, pág. 425; J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla...*, Sevilla, 1898, pág. 124.

a varios representantes de apellido «Salas», y a alguno (o, mejor, alguna) que respondía por «Téllez»; no tengo noticia de ningún «Carrero», ni sé que trabajaran juntos ningún Salas ni ningún Téllez. En cualquier caso, el dato es de interés secundario. Porque las metamorfosis del verso 2891, igualando a Arteaga, Morales<sup>40</sup> y demás, insinúan que nos hallamos ante meros cómicos, mejor que ante comediógrafos<sup>41</sup>; e incluso si algo aportaron esos nombres a la fisonomía de la pieza, el melodrama ha de considerarse producto de una cadena de anónimos.

La acción transcurre en tiempos de don Enrique III *el Doliente*, cuando las campañas de Portugal. El protagonista, don Alonso de Girón (con «sangre... de Vivero», según una estrofa añadida al margen),

*de cortesanos espejo,  
que al girón de tela hizo  
de tres altos con sus hechos,  
después que venció en batalla  
al lusitano soberbio  
y dio materia a la fama  
para volar por mil reinos,  
llevándose en un sarao*

---

<sup>40</sup> Como digo, sólo a Alonso de Morales sabemos poeta con certeza; pero hay que subrayar que, de haber escrito un «Morales» el *Caballero* de 1606, su nombre aparecería en primer término, no como enmienda al manuscrito, con vistas a la representación de noviembre de 1607. Vid. también J. Canavaggio, *op. cit.*, págs. 71-79.

<sup>41</sup> Menéndez Pelayo [1899], pág. 64, se siente dispuesto a atribuir la obra a Andrés de Claramonte; E. Juliá Martínez [1944], págs. 43-71, se decide por Cristóbal de Morales, autor de *Amores de Dido y Eneas*, *La estrella de Monserrate* y otras flojas comedias (muy tardías), al que cree identificable con el actor de ese nombre que en 1621 trabajaba en la compañía de Alonso de Olmedo Tofiño, de la que también formaba parte Francisco de Artiaga (sobre estos dos últimos, cfr. ahora H. E. Bergman, *loc. cit.*, págs. 512-514, y 458-459); M. A. Buchanan, «Notes on Spanish Drama», *Modern Language Notes*, XXII (1907), páginas 217-218, se pregunta si «fue Tirso uno de los autores de *El Caballero de Olmedo*»; cfr. también A. Restori, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXIX (1905), pág. 358.

*de galán y bravo el premio,  
 a torear salió un martes  
 en un andaluz otero.  
 ¡Oh qué lindas suertes hizo!  
 Mas ¡ay! que un conde soberbio  
 vio que enviaban las damas  
 los ojos tras el mancebo;  
 jugó cañas, y, topando  
 una con su brazo izquierdo,  
 hizo la punta la suerte  
 en doña Elvira Pacheco;  
 echóle [ella] su lienzo apriesa [a don Alonso],  
 mas, tras el cielo del lienzo,  
 quedó abrasándose el Conde  
 con el infierno de celos.*

El rival «soberbio» es un cierto Federico, «conde inglés», cuyo amor por doña Elvira tiene de valedora nada menos que a la Reina, de suerte que la dama recurre al ardid de fingir vocación religiosa, para evitar las solicitudes de uno y otra. Don Alonso salva al Conde en un trance apurado y al día siguiente, en el «martes» fatídico, se lleva todos los vítores en los toros y en las cañas. La repetida humillación ante el Caballero decide al Conde a acabar con él, ayudado por Rodulfo, «extranjero», y «otros cuatro». Cuando, tras las fiestas, con el deseo de ver a su madre enferma,

*partió a Olmedo don Alonso,  
 fuele al contrario siguiendo  
 y en medio de un despoblado  
 rompió a lanzadas su pecho.  
 Que de noche lo mataron...<sup>42</sup>*

---

<sup>42</sup> Simplifico mucho la trama, apoyado en el romance de los versos 2801-32, que se remata con la seguidilla «Que de noche...». En la primera redacción del manuscrito, el «romance» y la «letra» son obra de «un pasante [de leyes], mancebo», quien encarga ponerlos «en la guitarra» a «un criado suyo, músico»; indica éste: «Un tono tengo / hecho al vuelo, estremado y no difícil, / que entiendo cuadrará bien

Don Rodrigo Girón, padre del Caballero —a quien halla agonizando en el camino—, acude a la justicia real. Pero es la misma doña Elvira quien apuñala al Conde cuando éste, tras sobornar al portero, penetra en la alcoba de la dama, prometiendo bodas, pero aclarando, en truculentos apartes: «Gozarla yirme intento». Doña Elvira, «viuda por casar», pide licencia al Rey «para ser monja profesa».

Aunque probablemente no ignoraba el romance sobre don Juan, el melodrama anónimo tuvo por principal fuente de inspiración el primitivo baile del Caballero (cuyos injertos lírico-coreográficos incluso llega a evocar claramente). Los motivos tomados de ahí están en ocasiones reordenados (por ejemplo, entre las fiestas y el asesinato falta la escena de la reja, anticipada al primer acto y a otro episodio del segundo) y se aderezan con estampas guerreras, cortesanas y cómicas —donde se desboca Galapagar, el criado de don Alonso—, con la tenue intriga secundaria de los amores de don Diego y doña Clara, o con las alusiones a un fondo histórico toscamente dibujado (así al cargar las tintas en el contraste de Enrique III con la Reina, doña Catalina de Lancaster, prima del «conde inglés»). La lengua y las imágenes de tradición lírica no pasan de un barniz superficial —con frecuencia chillón—, sin cobrar entidad propiamente teatral. Ningún posible acierto menor basta a compensar el desaliño y torpeza del verso, lo grotesco y deshilvanado de la trama, lo burdo de los caracteres.

---

a esta letra / y al romance» (2641-44); y, por inadvertencia del cura de Olmedo, la pieza así nacida se canta ante el Rey, doña Elvira y el padre de don Alonso. En la segunda redacción del código y en el texto impreso, no se cuenta el origen del «romance» y la seguidilla aneja, pero sí se muestra cómo don Diego, «amigo del alma» del Caballero, para provocar el desenlace, se ocupa —cuando menos— en que sean cantados en presencia del Rey, quien al oírlos comenta: «Voz del pueblo es voz de Dios, / y, pues ya el pueblo lo dice, / nada esa verdad desdice» (ed. E. Juliá, págs. 203-205).

## II

### LOPE DE VEGA

Lope de Vega, «palabra viva de su pueblo» —en la bella definición de don José F. Montesinos—, cantó con él más de una vez la copla del Caballero: vuelta a lo divino

*(Que de noche le mataron  
al Caballero,  
a la gala de Maria,  
la flor del cielo...*

*Que de noche le mataron  
al divino Caballero,  
que era la gala del Padre  
y la flor de tierra y cielo...)*

o en una humanísima y regocijada versión de negros:

*Yesta noche le mantaron [sic]  
a la Cagayera,  
quen langalan den Mieldina,  
la flor de Omiela<sup>43</sup>.*

Pero sólo hacia 1620 —presumiblemente en el período de mayor popularidad del baile teatral y de la seguidilla— se decidió a recrear la leyenda a la altura de los tiempos y de su propio talento, con la tragicomedia de *El Caballero de Olmedo*<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Las citas proceden, respectivamente, de los autos *De los cantares y Del pan y del palo* (¿1612?), en L. de Vega, *Obras*, ed. M. Menéndez Pelayo, II, págs. 411 y 230; y de *El santo negro Rosambuco*, *idem*, IV, página 375 (para la fecha, cfr. n. 17; debe leerse *yesta* [e = ie], no *y esta*). En *El truhán del cielo*, *idem*, V, pág. 555, se halla también: «Alabanzas divinas / todos cantemos / a la gala de la gracia, / la flor del cielo»; pero, en el texto conocido, la comedia se juzga hoy apócrifa.

<sup>44</sup> Sobre el texto, véase abajo, págs. 84-87.



La datación 'hacia 1620' se diría bastante segura. Por un lado, Lope no menciona la obra en el catálogo de su producción dramática que trae la edición revisada (1618) de *El peregrino en su patria*<sup>45</sup>, y, además, los expertos de máxima autoridad han dictaminado que la versificación del *Caballero* —desde el comienzo en décimas— responde ceñidamente a los usos métricos del Fénix entre 1620 y 1625<sup>46</sup>. Pero, por otra parte, los márgenes así fijados todavía se dejan delinear mejor: pues medio centenar de octosílabos del primer acto (75-126) se publicó ya en 1621, en la *Primavera y flor* reunida por el licenciado Arias Pérez<sup>47</sup>, con claros signos de haber sido tomado y adaptado de la tragicomedia<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid, 1973, págs. 57-63 (y notas correspondientes).

<sup>46</sup> S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (trad. esp., puesta al día por S. G. Morley), Madrid, 1968, páginas 294-296; los límites extremos que cabría aceptar son 1615 y 1626.

<sup>47</sup> Según advirtió J. A. Moore [1940]. Vid. Pedro Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances*, ed. J. F. Montesinos, Valencia, 1954, núm. 32, págs. 56-58 (y 247-248), así como J. F. Montesinos [1967], pág. 234, y abajo, 75 n.

<sup>48</sup> Repárese en la referencia a la feria de Medina (76), uno de los poquísimos datos de color local en toda la tragicomedia (las ferias de Medina fueron tan importantes como famosas), y en el decisivo enlace de algunas cuartetos (así 83-86 y 107-110) con motivos y recursos esenciales en la obra (cfr. arriba, págs. 24-26; y, por otro lado, M. Socrate [1965], pág. 98). Entre los poemas de diseño afin (vgr., *Romancero general*, ed. A. González Palencia, Madrid, 1947, núm. 501), el más cercano al de Lope se me antoja un romancillo de Quevedo, *Floris disimulada va a una feria* (en *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, I [Madrid, 1969], núm. 428), no impreso hasta 1637.

M. Socrate [1965], págs. 99-95, contempla la posibilidad de que la escena del acto segundo en que Inés revela a don Pedro el (falso) deseo de tomar el velo se inspire en la declaración análoga (pero «tan de veras») que una hija suya, Marcela, le hizo a Lope en 1621 y éste relató en 1623 con similares juegos de palabras a propósito de «esposo» o «casarse» (aunque son juegos, acotará, siempre triviales en la tradición cristiana: desde los ecos medievales del *Cantar de los cantares* a las memorias del doctor A. Puigvert, *Mi vida... y otras más* [1980], pasando por *Tormento* o *Fortunata y Jacinta*).

La leyenda brotada a raíz del asesinato de don Juan de Vivero, así, entra en *El Caballero de Olmedo* tal y como había llegado a elaborarse a la altura de 1620. Hay que descartar la posibilidad de que Lope tuviera información históricamente fidedigna sobre el suceso de 1521 y la identidad real del «caballero de Olmedo» tan celebrado. «Cuando Lope conoce una tradición por testimonio escrito, sigue escrupulosamente su texto»<sup>49</sup>. De haberle caído en las manos cualquier noticia solvente sobre don Juan de Vivero y las circunstancias de su muerte, sin duda la hubiera aprovechado con no menor atención de la que gastó en espigar en la *Crónica de don Juan II* algunos detalles susceptibles de prestar a la trama ficticia la dignidad de un cierto marco histórico<sup>50</sup>: entre otras razones, porque la pieza poseía una fundamental dimensión «trágica»<sup>51</sup>. No ha faltado quien notara, sin embargo, que los bisabuelos del auténtico «Caballero de Olmedo» se llamaban *Alonso Pérez de Vivero* († 1453) e *Inés de Guzmán*. Pero igualmente debe desecharse la conjetura de que Lope supiera que el personaje legendariamente bautizado «don Alonso» (vid. arriba, páginas 47, 49) pertenecía al linaje de los Vivero; porque, si tales pistas le hubieran llevado a consultar algún

<sup>49</sup> J. F. Montesinos, en J. F. Gatti [1962], pág. 40, n. 7.

<sup>50</sup> En esa *Crónica*, compilada por Galindez de Carvajal, o en otra fuente dependiente de ella, recoge Lope, en efecto, unos cuantos datos para situar la acción en el tiempo —con escaso rigor— e introducir la figura del Rey, imprescindible en una tragedia. Don Juan II y Álvaro de Luna, conocidos de todos, se presentan según todos esperaban: irrisoluto y débil el uno, aunque al fin justo como rey; resuelto y dominante, el otro. No hay, por supuesto, reconstrucción arqueológica o psicológica del ambiente de antaño: si se quitan las referencias anecdóticas procedentes de la *Crónica* y —quizá— alguna *idée reçue* sobre la España del siglo xv (vid. n. 52, al fin), el lenguaje, las modas, las maneras... son de los días de Lope. Cfr. J. Sarrailh [1935b] y, pese a que su original planteamiento no me parece aceptable, J. Sage [1974], páginas 90-105; vid. también mis notas a 854, 1315, 1564, 1572, 1593, 1602, 2631.

<sup>51</sup> Cfr. arriba, pág. 14 y n. 2; y E. S. Morby [1943], págs. 192-194.

repertorio genealógico<sup>52</sup>, ni se le habría pasado por la cabeza dar a «don Alonso» el apellido de «Manrique» (2265, 2564, 2615). La coincidencia onomástica y cronológica entre los protagonistas del drama y los bisabuelos de don Juan es puramente casual. Con la particularidad de que si «Alonso» e «Inés» son nombres gratisimos a Lope —quien los emplea para más de otra pareja—<sup>53</sup> y la tradición imponía el del Caballero<sup>54</sup>, el de la dama brindaba la oportunidad de realzar la imagen del héroe «por ella muriendo», con una pertinentísima glosa a la divulgada canción *En el valle a Inés*<sup>55</sup>.

No, del suceso de 1521 Lope no alcanzó sino los ecos transmitidos por la poesía. Es probable que conociera el antiguo romance sobre don Juan y que no se limitara a citar el verso y utilizar la brizna argumental que se

---

<sup>52</sup> Donde tenía para elegir entre varios «Alonso» (y hasta entre más de un matrimonio de «Alonso» e «Inés») en la familia Vivero (vid. n. 2), sin necesidad de fijarse en el Contador Mayor de Juan II, Alonso Pérez de Vivero, cuya espantable muerte (arrojado desde una torre, un Viernes Santo, a instigación de don Álvaro de Luna) y numerosa prole (nueve hijos conocidos) en ningún modo permitían confundirlo con el caballero de Olmedo; y ello, por más que en Valladolid quedara fama de él «como hombre que debía ser agorero» y amigo de consultar a «hechiceras de las que en aquel tiempo había en Castilla en tanta abundancia» (Damasio de Frias, en N. Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana*, I, pág. 262; cfr. también J. Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, I [Madrid, 1967], págs. 192 y 202).

<sup>53</sup> Vid. S. G. Morley y R. W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Berkeley-Los Angeles, 1961.

<sup>54</sup> Por el momento, ninguna prueba certifica ni desmiente la posibilidad de que fuera el actor *Alonso de Olmedo* Tofiño (cfr. n. 41) quien estrenara la tragicomedia (o representara el baile), según insinúan I. I. Mac Donald [1934] y J. Sage [1974], págs. 20, 59; pero no es una corazonada desdeñable (vid. arriba, pág. 21, n. 20).

<sup>55</sup> Versos 1104-1108 y ss.; cfr. arriba, págs. 24 (n. 28), 32. La canción se había publicado ya en la *Flor de romances* de Zaragoza, 1578 (cfr. J. M. Blecua [1954]); se encuentra también en los manuscritos 1649 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona y (vuelta a lo divino) 3168 y 4154 de la Nacional de Madrid. No es el mismo caso para el dicho recordado en el verso 999; y ya he advertido (n. 48) que el romance impreso por P. Arias Pérez debió de salir de la tragicomedia.

nos han conservado (véase págs. 44-45). Pero la fuente primaria de nuestra obra es el baile teatral del Caballero, y precisamente en el estadio más avanzado de su evolución, como se documenta en los textos manuscritos (cfr. págs. 49-51).

Prácticamente todas las viñetas y aun las pinceladas menores del baile tienen equivalente exacto en la tragicomedia: desde el esplendor de las fiestas hasta la denuncia del crimen por boca del escudero<sup>56</sup>. Pero asimismo es obvio que las más de tales reminiscencias se concentran en la jornada tercera, que sigue al baile punto por punto, ya en las acciones, ya en las motivaciones<sup>57</sup>, salvo en las escenas que Lope intercala para trenzar impecablemente los hilos de la trama que por su propia cuenta había desplegado en los dos actos anteriores. En breve: *El Caballero de Olmedo* es una intriga urdida por Lope (I-II) para introducir los hechos narrados en el baile (III).

Conviene extender un poco, no obstante, esa síntesis de urgencia. Lope descartó deliberadamente la versión

---

<sup>56</sup> Incluso la reverencia que, en el baile, obliga don Alonso a hacer al caballo ante la dama («a la ventana» o «en un balcón») se corresponde con la baladronada de Tello: «Tú me verás en la plaza / hincar de rodillas toros / delante de sus ventanas» (1811-1813). Claro está que Lope también adapta a sus conveniencias otros elementos: es Inés quien pide justicia, pero no amenaza con tomársela por sí misma (aunque la única edición de la tragicomedia muestra una laguna en ese momento; cfr. pág. 87); o bien el escudero no va con don Alonso en el trance mismo de la muerte, pero igualmente es él quien da la noticia a la dama. Inútil añadir que el baile circuló en muchos textos y escenificaciones, y que no hay medio de fijar cuál exactamente tuvo en cuenta Lope, por más que sea indisputable su cercanía a la versión manuscrita.

<sup>57</sup> Realzo sólo un aspecto que, si no, podría pasar inadvertido: las alusiones a la «envidia» y a los «envidiosos» como móvil y culpables del asesinato se hacen esperar hasta el tercer acto, acumulándose en él (cfr. 1800, 1883, 2164, 2198, 2287, 2289, 2468), por fidelidad al baile (manuscrito, 55, 59; impreso, 20, 65). Conviene retener el dato cuando se hable del «pundonor» o la «justicia poética» en la tragicomedia (cfr. arriba, págs. 17, n. 13, y 26, n. 30): no son tanto las virtudes o defectos propios del Caballero, como los factores ajenos a él, irremediables —el destino, hecho, por ejemplo, envidia—, los que lo conducen a la muerte.

del baile impresa en la *Séptima parte* de sus comedias<sup>58</sup> y se atuvo a la que corría por manuscritos y escenarios<sup>59</sup>. La versión de la *Séptima parte* —según todos los indicios— estaba muy próxima al prototipo originario del baile y a través de él se le contagiaria la rapidez romanceril de la primitiva balada sobre don Juan de Vivero. La versión manuscrita, más tardía, sin rechazar el contraste impresionista de los dos núcleos del baile —el triunfo y la desgracia de don Alonso—, los enlaza más elaboradamente, con una transición agrisulce: la despedida en la reja (61-110). Ahí, el Caballero no celebra las glorias recientes, sino que lamenta «el rigor de aquesta ausencia», la inquietud, «confusión / y obscuras tinieblas» que despiertan «el amor / y los celos». Ni la dama tiene palabras de júbilo y exaltación, sino «de llanto y de pesar», «lágrimas para poder llorar» los «despojos» del Caballero, quien parte hacia Olmedo «suspense y confuso».

A esa altura en la evolución del baile, digo, a la altura de los manuscritos, aborda Lope la leyenda: cuando «confusión y... tinieblas» —si no son presentimientos— matizan ya el retrato del héroe a medio camino entre el aplauso y la muerte; cuando no basta oponer el uno a la otra, sino que también se buscan los vínculos que los encadenan fatalmente. La reducción de la leyenda a una seguidilla proporcionaba un paradigma lírico; la trayectoria del baile<sup>60</sup> incitaba a enriquecer la trama. Con

<sup>58</sup> Quizá precisamente por estar impresa ahí y atribuida a él; cfr. F. Rico [1980], n. 64.

<sup>59</sup> Con ella coincide —frente a la impresa— del principio al fin: de la fecha (para la Cruz de Mayo, y no en la víspera de San Pedro) al arma del delito (escopeta, y no lanza), pasando por la confabulación y apostamiento de los traidores (ausentes del baile impreso), el rechazo del nombre de «Elvira» para la dama o la forma (anticuada) de glosar la seguidilla; más pormenores, en F. Rico [1980].

<sup>60</sup> Lope hubo de ser muy consciente del 'progreso' dramático de la versión manuscrita respecto a la impresa en la *Séptima parte* de sus comedias: leer el baile ahí le imponía un cotejo inesquivable con la refundición que le era más familiar y privaba entre 1617 y 1620.

tal pauta y tal impulso, nada más sencillo —para un Lope— que imaginar una fábula que desembocara en los sucesos abocetados en el baile. Ni siquiera faltaban en éste, por si fuera poco, sugerencias hasta demasiado fáciles para hombre tan ducho en el oficio. Por caso: la despedida de los enamorados, con la inminencia de la muerte, llevaba a recordar *La Celestina*, la eficacia escénica de cuyos ingredientes Lope había explotado repetidas veces (cfr. pág. 27, n. 33). O bien el baile se abría con el éxito de un caballero de Olmedo en las fiestas de Medina. Pero con una situación paralela comenzaba *El domine Lucas* (que Lope revisó para la imprenta en 1620<sup>61</sup>): un forastero, Floriano, se lleva la gala en los toros de Alba, suscitando la envidia de los naturales y el amor de Lucrecia, de quien está prendado. En *El domine Lucas*, al protagonista, para ver y hablar a la dama —pues, como extraño en Alba, no puede recurrir a los expedientes convencionales—, se le ocurre una artimaña destinada a gozar de extraordinaria fortuna teatral<sup>62</sup>: se planta en casa de Lucrecia con apariencias de estudiante menesteroso y enfermo, y logra quedarse para

---

<sup>61</sup> La *Decimaséptima parte*, donde se publicó la obra, con dedicatoria a Juan de Piña, lleva la suma del privilegio datada a 31 de octubre de 1620.

<sup>62</sup> Cfr., como muestra, G. T. Northup, «*El domine Lucas* of Lope de Vega and Related Plays», *Modern Language Review*, IV (1908-1909), páginas 464-465; F. Weber de Kurlat, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, XIV (1976), págs. 101-138 (131); F. Rico, ed., *La novela picaresca española*, I (Barcelona, 1966), página 242, n. 106. Es curioso que *El maestro de danzar* (1594), otra comedia donde cobra especial relieve la treta aludida, comience presentando el desconcierto del galán, forastero en la villa, y evocando, en el marco de unas celebraciones, cómo «el hijo del Condestable / bizarro a unas fiestas entra»; recuérdese, en efecto, el principio del baile en el texto manuscrito: «Un caballero de Olmedo / bizarro vino a las fiestas...» Si la concordancia no es enteramente trivial, más motivo para que Lope, advirtiendo que el baile estaba en deuda con *El maestro de danzar*, trazara ciertas líneas del *Caballero* en convergencia con las de dicha comedia.

enseñarle «a leer latín y [escribir] tirado», mientras el padre se dispone a casarla con un galán que dista de ser trigo limpio. Etcétera, etcétera. ¿Por qué no iba a ir don Alonso, o Tello con Fabia, por donde fue un dómine Floriano o Lucas con ribetes celestinescos?<sup>63</sup> En el repertorio del Fénix había materiales de sobra para desarrollar con originalidad sugerencias ajenas y dar frescura a hallazgos suyos viejos ya; y, a decir verdad, una pieza tan sigular como *El Caballero de Olmedo* apenas contendrá un elemento dramático (llámesele, si se quiere, macrosecuencia, microsecuencia, función...) sin docenas y docenas de análogos en la producción lopevesguesca.

Por ello mismo, si Lope lo conoció, nada tenía que aprender en el melodrama anónimo (cfr. págs. 56-60). ¡Ojalá nos constara que lo vio en Madrid en 1607!<sup>64</sup> Porque, entonces, sería realmente ejemplar comprobar hasta qué extremo lo había despreciado (no era flaco de memoria) hacia 1620. Ciertamente, no hay ninguna semejanza en los grandes rasgos de las intrigas con que el melodrama y la tragicomedia arropan, respectivamente, el núcleo común venido del baile<sup>65</sup>. Desde luego, no faltan afinidades en aspectos menores, o mínimos, pero en general responden a estereotipos tan triviales

---

<sup>63</sup> Floriano, con disfraz de tercer grado, se finge alcahuete de sí mismo, ofrece a Lucrecia remedios para «algún dolorcillo / o alguna secreta falta» (cfr. *Caballero*, 362 n.); «Quizá el dómine tocó / un paso de *Celestina*», comenta la moza; y en seguida se trata —como en Fernando de Rojas— de curar un dolor de muelas con la oración de Santa Apolonia y sale a relucir que «dejó *Celestina* nietos» (en L. de Vega, *Obras*, ed. E. Cotarelo y Mori, XII, págs. 67-68). Cito el caso para apuntar que el mismo dechado celestinesco podía resolverse en diversos modos.

<sup>64</sup> Es sagaz conjetura de N. D. Shergold [1973], pág. 280.

<sup>65</sup> Nótese únicamente que el melodrama dedica todo el acto tercero a la descabellada venganza de la «viuda por casar»; Lope, que —cuando menos— la encontraba planeada en el baile manuscrito (cfr. arriba, página 51), prescinde de ella por completo (Inés no pasa de pedir justicia; vid. n. 56).

de la comedia nueva, que lo que de hecho suponen es la influencia del Lope anterior a 1606 sobre los responsables del melodrama<sup>66</sup>.

Entre los grandes rasgos y los aspectos menores, sin embargo, conviene situar una tercera categoría con coincidencias de más interés. Así, en principio no suena mal la hipótesis de que Lope tomara del anónimo la falsa vocación religiosa de la dama y su final retiro a un convento<sup>67</sup>; pero, desde la pastorela medieval a los corrales del Siglo de Oro, son esas soluciones que, a fuerza de reiteradas en la vida y en la literatura, resultan irrelevantes a nuestro objeto<sup>68</sup>. No son datos desdeñables que en el melodrama se haga algún uso de la imagen que equipara la *ausencia* a la 'muerte' o bien los agujeros desempeñen un cierto papel: pero los tópicos de los poemas *A una partida* (como la esbozada en el baile) estaban tan sólidamente acuñados<sup>69</sup> y a los presagios se les prestaba de antiguo tanta importancia en el teatro<sup>70</sup>, que tampoco se impone establecer ninguna relación

---

<sup>66</sup> N. D. Shergold [1973] considera posibles deudas de Lope respecto al melodrama la lucha de unos personajes junto a la reja de la dama y la humillación del malvado y el éxito del héroe en las fiestas: en realidad son clichés manoseadísimos, como —por añadir alguno— que la muchacha dé una manga o banda al caballero o que el toro deje sin calzas al gracioso. Señala igualmente el profesor Shergold que el don Alonso del melodrama también salva la vida a su rival: hay que matizar, sin embargo, que no lo hace en el coso, como insinuaba el baile manuscrito y complacía a Lope (cfr. F. Rico [1980], n. 35).

<sup>67</sup> M. Bataillon [1961], págs. 239-240; N. D. Shergold [1973], páginas 275, 277.

<sup>68</sup> Vid. sólo M. de Riquer, *Los trovadores*, I (Barcelona, 1975), página 64; M. R. Lida de Malkiel [1962], pág. 215.

<sup>69</sup> Véase arriba, pág. 33, n. 38; vana, pues, cualquier tentación de derivar el «yo parto y parto a la muerte» (Lope, 2223) del «si parto, parto a morir» (melodrama, 98), etc.

<sup>70</sup> Con los pasajes citados por N. D. Shergold [1973], págs. 277-279, compárense simplemente los reunidos por M. Herrero-M. Cardenal, «Sobre los agujeros en la literatura española del Siglo de Oro», *Revista de filología española*, XXVI [1942], págs. 15-41, y R. del Arco, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, páginas 129 y ss.; cfr. abajo, notas 73 y 74.



de dependencia. Ni aun se impone cuando el vínculo parece más específico. «Un rasgo excepcional de *El Caballero de Olmedo* —se ha escrito— es que el protagonista tenga padres [cfr. n. 300] y cuide de ellos»<sup>71</sup>, de suerte que el deseo de no preocuparlos lo decida a regresar a casa la noche de la tragedia (1908, 1975, 2354). ¿Procederá la idea del melodrama, donde don Alonso vuelve a Olmedo para ver a su madre enferma? Difícilmente. La tradición exigía que el Caballero muriera al ir de Medina a Olmedo. El anónimo no halló mejor forma de motivar el viaje que endosarle a «la vieja» un ridículo achaque «de gota» (1257). Lope lo justificó irreprochablemente, desde dentro de la acción, con la intranquilidad —ayer como hoy— del matrimonio olmedano cuyo hijo se va a jugar la vida en los toros de Medina.

Si suponemos, no obstante, que Lope tuvo presente el melodrama, el punto que debiera llamarnos la atención es que descartara por completo su trama fundamental, para fijarse sólo en un par de detalles o procedimientos secundarios allí y a los que él dio enjundia y sentido hartamente distintos. En la pieza anónima, la dama promete al villano: «Yo seré tu muerte» (1393); y la promesa se cumple cuando, tras asesinar a don Alonso, el Conde se dice: «empiezo a vivir..., hoy nací» (1909). Ahora bien, de ese escuálido planteamiento mal podían salir el «serás mi muerte, señora» (479), y toda la ironía trágica que Lope despliega a propósito de don Rodrigo (vid. pág. 32), en significativa simetría con la trenzada en torno al Caballero. Mas, si salieron, el discernimiento artístico es sin duda de «monstruo de naturaleza».

La tradición literaria del Caballero, en cualquier caso, no está únicamente *detrás* de la tragicomedia, inspirando al autor, condicionando al público y haciendo cómplices a los dos: se desliza incluso *dentro* de la tragicomedia,

---

<sup>71</sup> M. R. Lida de Malkiel [1972], pág. 200; cfr. J. Sage [1974], páginas 23, 47.

cuando Tello vaticina ante el Rey que el entierro de don Alonso

*será el del fénix, Señor,  
después de muerto viviendo  
en las lenguas de la fama,  
a quien conocen respeto  
la mudanza de los hombres  
y los olvidos del tiempo.*

(2702-2708)

Después de tantos agüeros de muerte hechos *in vita*, un augurio de vida *in morte*; unos y otro fiados mayormente a la popularidad de la seguidilla: «Que de noche le mataron...»

Lope había empezado dando por supuesto que nadie ignoraba la copla y concluía aludiendo a ese punto de partida. Entre ambos extremos, la ironía trágica quiere que el Caballero oiga la canción sin entenderla y dé por cosa pasada la profecía que encierra —en efecto— como sentencia ya irremediablemente cumplida. Al pesar en el recuerdo a lo largo de toda la obra, la seguidilla convertía a los espectadores en una suerte de coro —al modo clásico— que evocaba y plañía el destino del héroe. Pero sólo al final suena entera en las tablas, ambigüamente glossada (2386-2392) y elucidada. Es un labrador quien la entona, y por encargo de Fabia, según le aclara a don Alonso:

*No puedo  
deciros deste cantar  
más historias ni ocasión  
de que a una Fabia la oí.  
Si os importa, yo cumplí  
con deciros la canción.  
Volved atrás...*

(2403-2408)

Sin embargo, ¿la ha compuesto Fabia, o más bien, como cree don Alonso, «es canción / que por algún

hombre hicieron / de Olmedo, y los de Medina / en este camino han muerto»? <sup>72</sup>

Retrocedamos unas escenas. Don Alonso anda ya, obscuro bajo la noche sola, por el camino de Medina a Olmedo; «una Sombra, con una máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada» (señala la acotación), le sale al encuentro.

DON ALONSO.      *¿No dice  
quién es?*  
LA SOMBRA.              *Don Alonso*  
DON ALONSO.              *¿Cómo?*  
LA SOMBRA.      *Don Alonso*  
DON ALONSO.              *No es posible.  
Mas otro será, que yo  
soy don Alonso Manrique...  
Si es invención, ¡meta mano!  
Volvió la espalda...*  
(2261-2267)

No falta en el teatro de Lope la injerencia de lo maravilloso <sup>73</sup>, y en más de un caso (*Las paces de los reyes*, *La imperial de Otón...*) «es una 'sombra' lo que aparece en escena... Tales sombras tienen con frecuencia un sombrío carácter agorero, son como encarnaciones, corporeizaciones del lúgubre ambiente que rodea a los héroes en quienes la fatalidad se ceba». El público de Lope —el mismo Lope— admitía sin dificultad el elemento prodigioso en su visión del mundo, como perteneciente a un orden de cosas no por extraordinarias y superiores menos reales. Pero la sombra de don Alonso, entiéndase como

<sup>72</sup> Cfr. E. Anderson Imbert [1960], págs. 17-18, n. 2, y arriba, página 19 y n. 15.

<sup>73</sup> Vid. el imprescindible estudio de J. F. Montesinos, ed. L. de Vega, *El marqués de las Navas*, Madrid, 1925, págs. 138-169 (141-142); también, M. Socrate [1965], págs. 143-158, y M. N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft, and Other Occult Beliefs*, Nueva York, 1959, con materiales útiles, pero mejor aprovechados por J. Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, 1974.

se entienda, es un rotundo acierto dramático. Porque ¿qué o quién es tal Sombra? La sofistería moderna podría hablar aquí de una duplicación de los contenidos de conciencia, cosicosa con abundantes paralelos literarios, digamos, en la época romántica, los novelistas rusos, *Realidad* de Galdós o *Great God Brown* de O'Neill; la ciencia de Lope (con harto mejor fundamento que el psicoanálisis, sin ir más lejos) también era capaz de puntualizar que el 'humor melancólico' produce alucinaciones y da forma visible a los presentimientos (vid. arriba, pág. 17, n. 13). Eso mismo se dice el Caballero:

*Todas son cosas que finge  
la fuerza de la tristeza,  
la imaginación de un triste.  
¿Qué me quieres, pensamiento,  
que con mi sombra me afliges?*  
(2273-2277)

Mas el propio don Alonso no carece de otras explicaciones:

*O embustes de Fabia son,  
que pretende persuadirme  
porque no me vaya a Olmedo,  
sabiendo que es imposible.  
Siempre dice que me guarde,  
y siempre que no camine  
de noche, sin más razón  
de que la envidia me sigue.*  
(2280-2287)

Aunque don Alonso no cree «en hechicerías» (984) y Tello es muy dueño de tildar «sueños» y «agüeros» de «cosas a la fe contrarias» (1797)<sup>74</sup>, ni autor ni público

---

<sup>74</sup> Este era, no obstante, un punto más que discutible en la época. Cfr. O. H. Green, *Spain and the Western Tradition*, II, págs. 233-239, y J. Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, *passim*; y compárese,

los rechazaban en la «farsa *convenida*» del teatro, en el *tertium quid* —ni verdad ni mentira— de la obra literaria, ni a los personajes se les escapa que entre los poderes de Fabia se cuentan «trasponer un monte» y «llevar un hombre por el aire» (2320-2326), como asegura don Rodrigo *en la escena inmediata*. Hechizo o embuste (y Lope no quiso cerrar ninguna posibilidad), lo importante es que la Sombra ha sido enviada por Fabia. Lo confirma (si puede pedirse lógica al portento) la glosa puesta en boca del labrador bien aleccionado: «*Sombras le avisaron...*» Vale decir: si Fabia le enseñó el cantar al labrador, también hubo de tramar el encuentro con la Sombra<sup>75</sup>. Pues bien, la seguidilla del Caballero podría ser aviso celestial (2378-2381, 2466), o «imaginación» provocada por el 'humor melancólico', pero —en palabras de don Alonso— más parece que

invención de Fabia es,  
*que quiere, a ruego de Inés,*  
*hacer que no vaya a Olmedo.*  
(2383-2385)

No en balde, cuando Inés teme haber de marcharse a Burgos, la tercera recela peor fortuna:

*Yo pienso que mayor daño*  
*te espera, si no me engaño,*  
*como suele suceder,*  
*que en las cosas por venir*  
*no puede haber cierta ciencia.*  
(2530-2534)

---

por otro lado, P. E. Russell, *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, 1978, páginas 241-276, y F. Rico, «Brujería y literatura», *Brujología*. [*Po-nencias y comunicaciones del Primer Congreso Español de Brujología*], Madrid, 1975, págs. 97-117.

<sup>75</sup> I. I. Mac Donald [1935], pág. 195, opina que la glosa «Sombras le avisaron» no es original de Lope; ni un indicio apoya tal creencia. Vid. también B. W. Wardropper [1972], pág. 191.

Ni en balde, cuando Inés recibe enhorabuenas por quedar libre al fin para casarse con quien ama, Fabia persiste en tristes ideas:

*El parabién te doy,  
si no es pésame después.  
(2587-2588)*

La seguidilla se le había entreoído a Fabia con tono muy distinto, cuando era ella quien se hacía ilusiones: «que serás dichosa espero / con hombre que es en Castilla / *la gala de Medina, / la flor de Olmedo*» (884-887). Pero el destino ha obligado a la comadre a emplear esos versos de «parabién» en un cantar de «pésame». Aún la ironía...

El espectador de hacia 1620 debió de sentir no poca curiosidad por la prehistoria del drama comprimido en la canción que andaba en todos los labios. *El Caballero de Olmedo*, sobre satisfacer tal curiosidad, mostraba el origen de la copla que la había suscitado<sup>76</sup>. En el desenlace, al mencionar la pervivencia de don Alonso «en las lenguas de la fama», Lope daba al público entrada en el mismo escenario. Justo reconocimiento. Porque los logros de la tragicomedia dependían en una proporción capital de la complicidad de un público dispuesto a ver la obra a la luz de la tradición: esencialmente, según la vieja leyenda se cifraba en la seguidilla del Caballero.

---

<sup>76</sup> Para otras piezas en que ocurre otro tanto, cfr. N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Burdeos, 1965, págs. 512-572; M. C. García de Enterría, «Función de la letra para cantar en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLII (1965), págs. 3-62; G. Umpierre, *Songs in the Plays of Lope de Vega*, Londres, 1975.

### III

#### *Después de Lope*

No nos consta que *El Caballero de Olmedo* lopeveguesco se imprimiera sino una sola vez, en 1641 (cfr. pág. 84), y nada sabemos de las representaciones que tuviera en los corrales del siglo xvii. En cualquier caso, después igual que antes de Lope, la leyenda del Caballero circuló principalmente gracias al baile teatral y a la danza «Esta noche le mataron...». La música que en el Quinientos acompañaba a las letras «Por vida de mis ojos» y «Decilde al caballero» (vid. págs. 52-54) seguía siendo tan estimada como para inspirar una deliciosa *Fantasia* de Bartolomé de Selma y Salaverde (Salavert)<sup>77</sup>. Y con la melodía en cuestión, más o menos acomodada a los gustos del momento, debió de danzarse normalmente la copla del Caballero de Olmedo<sup>78</sup>.

El *Entremés del Hidalgo* (anterior, creo, a 1650) nos revela que no todos se decidían a hacerlo:

MAESTRO.    *¿Qué mudanza es la que quieres?*  
JUAN RANA.   *De mayordomo y criados.*  
MAESTRO.    *Vaya, pues, el Caballero.*  
JUAN RANA.   *Ni caballero ni hidalgo*  
                  *he de danzar en mi vida,*  
                  *porque lo tengo jurado.*

Pero tampoco faltaban entusiastas como el Toribio del *Entremés del fignero*, de Juan Bautista Diamante:

*Yo no bailo el Villano*  
*si el Caballero...*

---

<sup>77</sup> La *Fantasia* de Selma se publicó en su *Primo libro de canzoni, fantasie et correnti de suonnar ad una, due tre e quatro col basso continuo*, Venecia, 1638; cfr. R. D. Tinnell, *loc. cit.*, en n. 25, núm. 1757, y F. Rico [1980].

<sup>78</sup> Con todo, en el siglo xvii no se olvidaron por completo las otras letras; véase arriba, pág. 54 y n. 31.

De hecho, las mismas acusaciones de vejez, de puro menudeadas, prestaron nueva vida a la tradición poética del Caballero. La seguidilla «Que de noche le mataron...» aparece, así, en el entremés de *Los matachines* (junto a otras piezas cuyas gracias son «mohosas y sus invenciones rancias»), con inmediato comentario:

*¡Que hubo un tiempo en que bailasen  
con capa, con gorra y bragas...!*

En el entremés de *Los sones* (publicado en 1661), de Sebastián de Villaviciosa, «sale el Caballero con vestido antiguo, ridículo»:

CABALLERO. *Ya yo estoy en la estacada.*

MÚSICO. Esta noche le mataron  
al Caballero...

*(Comienza a danzar.)*

SIMÓN. *Yo no quiero que usted dance  
después de muerto.*

CABALLERO. *Yo morí de una fineza  
por celos de una tirana,  
y los celos me persiguen  
tanto, que aun muerto me danzan.*

Con tal ambiente, claro está que las parodias eran de rigor. Hacia 1643, una *Tragicomedia pastoral* de Francesc Fontanella ponía así patas arriba una glosa también aprovechada por Lope (cfr. pág. 51):

*Aquesta nit la mataren  
en esta casa,  
a mossegadas feras,  
que no ab espasa,  
a la botella,  
a la gala de Marina,  
la flor de Calella.*

A su vez, la *Mojiganga de la gitanada* (transcrita a finales del xvii) presenta a «ciertos sujetos / que con sus bailes



pretenden / ser asunto de bureo»; los viejos danzan una vieja música y una letra burlesca:

*Que de noche le cascaron,  
por unos celos,  
a la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.*

Aún Cañizares sabe que el espectador de la *Mojiganga de los sones* ha de reír viendo cómo «sale el Caballero vestido de toreador ridículo» y lamentándose:

*¿Ustedes quieren dejarme?  
¿No saben que aquella noche  
que, embozado y muerto de hambre,  
iba a la pastelería  
por diez maravedís [?] de hojaldre,  
en Olmedo, en donde son  
los caballeros de alambre,  
me dieron tal cuchillada,  
que cantaban en las calles:  
Que de noche le mataron...  
Pues ¿qué pretenden de mí?  
¿Pretenden resucitarme  
para meterme en pendencias?  
¿No dejarán que descanse?<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup> Las citas recién aducidas (salvo la de Fontanellas, para la cual cfr. F. Rico [1980], n. 9) están espigadas en E. Cotarelo, *Colección de entremeses...*, I, págs. ccxlviii (*Hidalgo*), clxxxii (*Figonero*), ccxxiv y ccxxxvi (*Matachines*), ccxxxvi (Villaviciosa y Cañizares), cccí (*Gitanada*). Para otros testimonios de la popularidad de la leyenda, en sus varias dimensiones, cfr. *ibidem*, págs. xlví, ccxlii y ccxlix; *Verdores del Parnaso*, Madrid, 1668, pág. 229; Góngora, *Panegirico al Duque de Lerma*, versos 111-112; J. de Valdivielso, en Biblioteca de Autores Españoles, XXXV, núm. 466 (el texto no entró en el *Romancero espiritual* hasta la edición de 1618 o tal vez de 1638); A. Moreto, en J. Sage [1974], pág. 28, y cfr. R. L. Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, 1932, pág. 103; *eadem*, en *Hispanic Review*, IX (1941), página 124; A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle*, París, 1878, pág. 124.

Las alusiones grotescas a la leyenda del Caballero vinieron a culminar, por un lado, o a apoyarse, por otro, en una obra jocosa de raro mérito, inserta en una de las modalidades más interesantes y habitualmente peor estudiadas del teatro español del Siglo de Oro<sup>80</sup>. En 1651, en efecto, apareció en Alcalá de Henares *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, y una de las tales es *El Caballero de Olmedo*, de Francisco Antonio de Monteser<sup>81</sup>. Se trata de una hilarante parodia (representada ante Felipe IV, en 1651, y aún repuesta en 1676, 1680 y 1684)<sup>82</sup>, cuyo pleno disfrute sin duda suponía a los espectadores el buen conocimiento de una multiforme tradición. Cierto, la pieza de Monteser ofrece coincidencias tanto con la tragicomedia de Lope como con el baile impreso (y, en algún aspecto, quizá también con el melodrama anónimo y el baile manuscrito). Parece imposible determinar si Monteser trabajó a base de recuerdos sueltos, más o menos confusos, o bien tuvo a la vista una ignorada versión de la leyenda que hubiera amalgamado ya elementos de dispar procedencia (aunque la primera hipótesis se me antoja harto más probable); no hay duda, en cambio, en cuanto a la sal, al desquiciado buen humor —hoy, después del surrealismo, curiosamente familiar para nosotros— de

<sup>80</sup> Pero véase, entre otros estudios del mismo autor, la sugestiva ponencia de L. García Lorenzo («La comedia burlesca en el siglo XVII») y las consideraciones (de A. Amorós, J. A. Maravall, J. E. Varey, etc.) que la siguieron en las *II Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1979* [Madrid], 1980, págs. 147-167, 203-221; y F. Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en el colectivo *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París y Toulouse-Le Mirail, 1980, págs. 99-125 (y cfr. 127-129).

<sup>81</sup> Puede leerse en Biblioteca de Autores Españoles, XLIX, págs. 157-171. Para los manuscritos y las ediciones antiguas —en volumen o sueltas—, véase M. G. Profeti, en el volumen *Risa y sociedad...* (citado en la nota anterior), págs. 95-97.

<sup>82</sup> Vid. A. Restori, en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXIX (1905), pág. 359; C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Burdeos, 1914, págs. 210-211; N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, pág. 338.

su parodia, «quizá la mejor comedia burlesca o de disparates de nuestro antiguo teatro»<sup>83</sup>.

Frente a la mole de referencias chistosas, cobra mayor relieve el único texto poético del Seiscientos en que el Caballero se nos presenta con la dignidad que en Lope, por diferentes que sean los azares que se le atribuyen. Debido a la pluma de un amigo de Lope, ni siquiera podemos, por desgracia, precisar si es anterior o posterior a la tragicomedia. Sólo sabemos que antes de 1639 (año en que van fechadas la aprobación y la censura) quedaban dispuestas para la imprenta las *Obras en verso* de don Francisco de Borja, príncipe de Esquilache (1581-1658), no publicadas hasta nueve años después, en Madrid (y reimpresas en Amberes, 1654); y que entre ellas figura un sencillito romance del Caballero de Olmedo, no desdeñable estéticamente, y muy valioso por su original versión de la leyenda. «La víspera de San Pedro», don Juan, el Caballero de Olmedo, «parte a las fiestas» de Medina. «Hasta las hojas y flores / guardó en prisiones el sueño», mientras don Juan hace camino cantando: «Si por ti pierdo la vida, / ¡oh qué bien, señora, muero!» Llega el alba, y un escudero de su amante —doña Ana, casada— le anuncia una cita para la noche, «como suele»; no hace caso de malos agüeros y triunfa en las fiestas; pero el escudero denuncia tales amores al marido, don Diego, quien se aposta, bien acompañado, en el jardín por donde el Caballero debe entrar en el aposento de doña Ana, y allí encuentran la muerte

---

<sup>83</sup> M. Menéndez Pelayo [1899], pág. 86; véase I. de Luzán, *La poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, págs. 328-329 (II, 20), y R. Moune, «El Caballero de Olmedo de F. A. de Monteses: comedia burlesca y parodia», en la miscelánea *Risa y sociedad...* (citada en la n. 80), páginas 83-93. R. L. Kennedy, «Escaramán and Glimpses of the Spanish Court in 1637-38», *Hispanic Review*, IX (1941), págs. 110-136, ha conjeturado (aunque a mi entender con escasos argumentos) la existencia de un *Caballero de Olmedo* burlesco escrito en 1637 por Jerónimo de Cáncer.

el galán («¡oh qué bien riñe don Juan, / oh qué bizarro y qué diestro!») y su criado.

*Desde entonces le cantaron  
las zagalas al pandero,  
los mancebos por las calles,  
las damas al instrumento:  
Esta noche le mataron...*<sup>84</sup>

Con el romance del Príncipe de Esquilache (en los nombres y en varios rasgos de los protagonistas) y con las fábulas medinenses ya recogidas por Antonio de Prado (cfr. arriba, pág. 42), mejor que con Lope, se enlaza justamente la versión de la leyenda del Caballero que «algún romántico melenudo y febricitante» escribió para los *Recuerdos de un viaje por España* estampados en 1849<sup>85</sup>. No deja de sorprender que la tragicomedia lopeveguesca —aún representada en la Valencia del siglo XVIII<sup>86</sup>— apenas despertara atención en España durante el fervor del Romanticismo<sup>87</sup> —cuyos héroes preferidos tantos trazos comparten con don Alonso—, ni siquiera después de que Juan Eugenio Hartzenbusch la incorporara a la segunda entrega de *Comedias escogidas* que la Biblioteca de Autores Españoles (XXXIV, 1855) dedicó a Lope de Vega<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> Copia el romance Menéndez Pelayo [1899], págs. 60-62.

<sup>85</sup> Vid. arriba, n. 10, y Menéndez Pelayo [1899], pág. 59.

<sup>86</sup> E. Juliá, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de filología española*, XX (1933), págs. 113-159 (123, 132).

<sup>87</sup> No se menciona en E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1973<sup>2</sup>; pero —por no aducir sino un caso célebre— cabría preguntarse si no hay cierta deuda para con Lope en la formulación verbal que *El estudiante de Salamanca* da al sabido motivo del personaje que ve pasar su propio entierro.

<sup>88</sup> No obstante, a Lope sigue de cerca Victor Balaguer, *Historias y tradiciones*, Madrid, 1896, págs. 26-34. Excelente pieza de crítica romántica es el prólogo de Eugène Baret a su traducción de L. de Vega, *Oeuvres dramatiques*, Paris, 1869-1870 (1874<sup>2</sup>); cfr. Menéndez

Pero tampoco nos engañemos: el Romanticismo no murió con el Ochocientos, sino que se convirtió en la savia que nutre todo el desarrollo de la literatura hasta nuestros días. Y a un poeta en quien se exacerban las secuelas de la revolución romántica, a Federico García Lorca, debe precisamente *El Caballero de Olmedo* una medida considerable de la estimación que hoy disfruta. Lorca había jugado con el diseño de la copla utilizada por Lope («Que muerto se quedó en la calle...» [1922]), calcado perfiles de don Alonso en la *Burla de don Pedro a caballo* (1927), evocado situaciones de la tragicomedia en *Bodas de sangre* (1933); es bien comprensible, pues, que entre 1933 y 1935 el repertorio de «La barraca» acogiera *El Caballero de Olmedo* (podado de las escenas posteriores al asesinato del protagonista)<sup>89</sup> y que desde entonces, avalada con el prestigio de Federico y —por ahí— con una renovada patente de modernidad, la obra haya vuelto con frecuencia a las tablas<sup>90</sup>. Para las del festival de Angers, en 1957, la puso en limpio francés Albert Camus, como dechado de «inépuisable lumière», «insolite jeunesse»<sup>91</sup>. Y si en 1950 José Hierro le birlaba un verso (1077) a Tello para titular *Con las piedras, con el viento* un hermoso libro de poemas, Juan Ramón Jiménez, en 1954, aún glosaba la glosa del Labrador:

---

Pelayo [1899], págs. 83-86. Vid. aun S. Gilman, «The Best Ghost Story in the World?», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, I (Madrid, 1966), páginas 193-196.

<sup>89</sup> Vid. sólo A. Sánchez Romeralo, *loc. cit.* arriba, n. 32; F. García Lorca, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, ed. A. Josephs-J. Caballero, Madrid, 1977, págs. 291-295 (con otras referencias), y *Obras completas*, Madrid, 1968<sup>14</sup>, pág. 1786; E. Jareño [1970]; J. F. Montesinos [1967], págs. xi-xv. Por su parte, Antonio Machado copió la seguidilla «Que de noche...» en sus cuadernos de *Los complementarios* (ed. M. Alvar, Madrid, 1980, pág. 250).

<sup>90</sup> Han tenido particular repercusión los montajes recientes de Ricard Salvat (Teatro Nacional de Barcelona, 1971; adaptación de Eduardo Blanco Amor) y César Oliva (Compañía «Corral de Almagro», 1977; adaptación de Hermógenes Sanz).

<sup>91</sup> Cfr. D. W. McPheeters [1958], E. Jareño [1970].

*Ecos le avisaron  
que no saliese  
y le aconsejaron  
que no se fuese,  
al caballero,  
para que entre las sombras  
no se perdiese  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo*<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> En *Páginas escojidas: prosa*, Madrid, 1958, pág. 201. Vid., por otro lado, N. Sanz y Ruiz de la Peña, *Rutas en imagen*, Valladolid, 1935, páginas 23, 63; Ramón Gómez de la Serra, «El caballero de Olmedo», *Revista Cubana*, XIV (1940), págs. 38-59; y óigase (en la grabación MEG. 10.004) el cantar «Caballero de Olmedo», por «Bola de Nieve» (Ochaita-Solano). Álvaro Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), I, VI, cuenta la singular historia de *El Caballero de Olmedo* escrito por el dramaturgo Filón el Mozo, en Argos; y la lección de nuestra tragicomedia (que no sólo la de Brecht) parece haber sido aprendida en la *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez.

## El texto

*El Caballero de Olmedo* se publicó por primera vez en la *Veintiquatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Frey Lope Félix de Vega Carpio... sacadas de sus verdaderos originales* (En Zaragoza, por Pedro Vergés, 1641, fols. 43-[62] vo.<sup>1</sup>); en el mismo volumen figuran *Guardar y guardarse, La hermosa fea, El bastardo Mudarra, La ilustre fregona, El nacimiento de Cristo, Los Ramírez de Arellano, Don Gonzalo de Córdoba (La mayor victoria de Alemania se titula en La vega del Parnaso), San Nicolás de Tolentino, Los peligros de la ausencia, Servir a buenos y Barlán y Josafá (sic)*. Existen también vagas referencias a una impresión suelta que nadie parece haber visto en realidad y que tal vez sea sólo fruto de una confusión<sup>2</sup>.

Apresurémonos a decir que el texto de la *Veintiquatro parte* ofrece escasas garantías de fidelidad a «sus verdaderos originales»; hasta llegar a manos de P. Vergés, y una vez salido de las del autor, *El Caballero de Olmedo*

---

<sup>1</sup> En el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 13875), los tres últimos folios de la obra van numerados, respectivamente, 60, 60 y 61, y seguidos del 63; en el ejemplar de Alberto Blecuá queda sin numerar el folio correspondiente al 61 de la Biblioteca Nacional. He cotejado en ambos ejemplares las que en seguida señalo como erratas obvias y no he encontrado ninguna discrepancia. ¿Será un error la variante consignada en W. F. King [1972], pág. 88, n.º?

<sup>2</sup> Vid. H. A. Rennert-A. Castro [1968], pág. 452. Es fácil que el origen de la confusión sea una de las varias sueltas de *El Caballero de Olmedo* burlesco que circularon sin indicación de autoría (cfr. pág. 79, n.º 81).

sin duda hubo de experimentar el «paulatino desgaste que en el curso de los años iban sufriendo los textos de Lope»<sup>3</sup>: variantes léxicas y morfológicas; cambios de partículas o en el orden de palabras; escenas, subescenas o versos suprimidos, añadidos o alterados...

En concreto, junto a erratas obvias (33 *punsar*, 183 *te escuchado*, 210 *hables más*, 354 *contenta*, 357 *acertosa*, 477 *leas*, 568 *ler*, 1121 *pues Inés el cielo*, 1152 *le ves*, 1178 *imigine*, 1233 *elcança*, 1687 + *vivese*, 1778 *chillado*, 1786 *alenrarme*, 1923 *Hécale*, 2314 *inociencia*, 2321 *risco*, 2326 *puedo*, 2396 *espantas*, y alguna otra por el estilo), la tragicomedia trae bastantes lecturas con toda la pinta de ser mendosas y que he corregido en consecuencia (en general, en compañía de otros editores), aunque quizá cabría sanarlas en distinta forma o, en última instancia, dejarlas como están (37 *dél Fabia*, 200 *se han*, 296 *moza*, 834 *entendimientos*, 1080 *contiguo*, 1727 *ringlón*, 1994 *no nos inducas*; y véase la n. a 1340).

En una docena de lugares, el texto se halla manifiesta o muy probablemente corrupto, pero surgen no pocas dudas sobre el modo de restituirlo. Vale la pena echar un vistazo a los pasajes en cuestión.

119 *Unos le prometieron sertas*. Hartzenbusch [1855] remedió la sobra de una sílaba editando *Unos le ofrecieron sertas*, y yo mismo, en 1967, lo hice omitiendo el *le*, al igual que W. F. King [1972]; pero, pues la *Primavera y flor* (cfr. mi nota a 75) escribe *Unos la prometen sertas*, parece mejor aceptar el pronombre y conservar la forma verbal.

161 *y en el rosario y a los ojos*. Menéndez Pelayo corrigió *ya el rosario, que los ojos*.

---

<sup>3</sup> J. F. Montesinos, ed., L. de Vega, *Barlaán y Josafat*, Madrid, 1935, página 170, con otras advertencias útiles sobre la *Veintiquatro parte*; es ilustrador cotejar también el texto de *El bastardo Mudarra* dado ahí con el autógrafo de Lope: vid. la edición de S. G. Morley, Berkeley-Madrid, 1935.



178 *tan en esto amor me inclina*. Pese a parecer *lectio difficilior* y ser posible la construcción *inclinare en* (por lo cual mantuve el texto en 1967), me resuelvo ahora, con Hartzenbusch [1855], a dar *tan honesto amor*, pues en el verso 842 (*¿quién culpa amor tan honesto?*) Fabia se hace eco de las palabras de don Alonso.

750 *de ha dormido en mi pecho*. Es difícil decidirse entre las enmiendas de Hartzenbusch [1855], *de haber dormido*, y de E. Juliá [1935], *de que ha dormido*.

1251 *Pésame de haberte dado / disgusto*. Juan Manuel Rozas, en *Arbor*, núm. 277, pág. 123, sugiere leer *haberle*, referido a don Pedro. Ello podría casar con lo que la edición príncipe trae en el verso

1254 *que nuestra muerta concierta*.

1259 *una luz donde el alma*. El uso de Lope concuerda mejor con el *por donde* de Hartzenbusch [1855] que con el *adonde* de I. I. Mac Donald [1934], y hay que evitar el durísimo hiato.

1484 *¿De dónde es, galán?* Hartzenbusch [1855] suple las sílabas que faltan al verso (encabezado por la indicación —al parecer inútil— de que quien habla es don PED[RO]), imprimiendo *vuelvo, / los dos. ¿De dónde...?* E. Juliá [1935] propone *señor galán*.

2021 *que los nuestros van furiosos*. Si don Alonso ofrece un caballo a don Rodrigo es porque (*que*) los de éste van desbocados por la plaza; habrá que leer, entonces, *nuestros*, aunque el verso 2030 suscita alguna vacilación.

2051 *que como ingrato y necio adoro*. La corrección de Hartzenbusch [1855] es excelente: *que, aunque ingrato, necio adoro*; pero E. Juliá [1935] parece más próximo a la forma que el impresor pudo tener ante los ojos: *que como gran necio*; y yo procuro aprovechar todavía más elementos del texto: *que como un gran necio*.

2344 *Lo que jamás he temido*. Seguramente hace bien Hartzenbusch [1855] en editar *tenido*; pero el pleonástico 'temer un recelo o miedo' cuenta con muchos análogos en la lengua de la época.

Erratas o irregularidades se aprecian asimismo en la distribución del diálogo (663 ROD[RIGO], 1532 M[¿ADRE?],

2623 CON[DEstable], 2624 GEN[TE] que en el original figuraría en la acotación), y, por ahí, en un par de casos, cabe pensar en correcciones al respecto: así, el verso 1304 podría ponerse en boca de Inés, como el *¿Qué es esto?* de 1515. La altura a que se sitúan las acotaciones con frecuencia está condicionada por necesidades tipográficas, de suerte que no puede prestársele sino un crédito muy relativo (cfr. un puntual registro de anomalías en W. F. King [1972]).

En fin, la edición príncipe contiene lagunas hechas evidentes por la contravención a las normas estróficas: en el pasaje de que formaban parte los perdidos versos 1018-1019 podría haber alguna explicación para el *esta tarde* (1016) y el *ayer* (1174) con que Inés nos intriga en el estado actual del texto (cfr. W. F. King [1972], páginas xiii-xiv), y también alguna referencia al avance de los tratos de don Rodrigo con don Pedro (compárese sólo el verso 2307); el verso 2712 debió desaparecer al par que otros elementos del desenlace, quizá significativos para situar la tragicomedia en el desarrollo de la leyenda del Caballero (cfr. arriba, pág. 65, n. 56). Es de presumir que no serían esas las únicas lagunas. Pero, con la excepción de un par de romances (cfr. notas a 75 y 1610), la *Veintiquatro parte* es la sola fuente de *El Caballero de Olmedo* y con ella hemos de contentarnos por el momento<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Cuando el presente volumen estaba ya casi completamente impreso, llega a mis manos la edición del *Caballero* (Madrid, 1981) preparada por M. G. Profeti, quien, por cuanto he podido ver rápidamente, señala para los versos 112, 1226, 2624 (acotación) y 2706 variantes que no se dan en ninguno de los dos ejemplares que yo he utilizado (cfr. pág. 84, nota 1) y que en varios casos parecen consecuencia de haberse empleado una deficiente reproducción fotográfica.

## Sinopsis de la versificación \*

### ACTO PRIMERO

1-30	décimas	30
31-74	redondillas	44
75-182	romance <i>ía</i>	108
183-406	redondillas	224
407-460	romance <i>aa</i>	54
461-490	décimas	30
491-502	redondillas	12
503-516	soneto	14
517-532	redondillas	16
533-570	romance <i>ae</i>	38
	prosa: 570 +	
571-622	redondillas	52
623-706	romance <i>aa</i>	84
707-786	redondillas	80
787-887	romance <i>eo</i>	109
	(con media seguidilla por remate)	

---

\* Para interpretar los datos de esta tabla, cfr. S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1968, y D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, 1962.

## ACTO SEGUNDO

888-1035	redondillas	148
1036-1095	décimas	60
1096-1103	redondillas	8
1104-1108	quintilla	5
1109-1112	redondilla	4
1113-1162	quintillas (en copla real)	50
1163-1250	redondillas	88
1251-1332	romance <i>ea</i>	82
1333-1393	tercetos	61
1394-1465	redondillas	72
1066-1553	romance <i>eo</i>	88
1554-1609	redondillas	56
1610-1659	romancillo <i>ía</i> (con un endecasílabo por remate)	50
1660-1727	redondillas	68
	prosa: 1671 +, 1687 +, 1707 +, 1727 +	
1728-1813	romance <i>aa</i>	86

## ACTO TERCERO

1814-2013	redondillas	200
2014-2077	romance <i>oo</i>	64
2078-2177	redondillas	100
2178-2227	quintillas (en copla real)	50
2228-2251	redondillas	24
2252-2303	romance <i>ie</i>	52
2304-2343	octavas reales	40
2344-2373	décimas	30
2374-2377	seguidilla	4
2378-2385	redondillas	8
2386-2392	seguidilla compuesta	7
2393-2416	redondillas	24
2417-2508	romance <i>eo</i>	92

2509-2588	redondillas	80
2589-2732	romance <i>eo</i>	144

## RESUMEN GENERAL

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>Tanto por ciento</i>
Redondillas . . . . .	1308	47,9
Romance . . . . .	993	36,3
Décimas . . . . .	150	5,5
Quintillas . . . . .	100	3,6
Tercetos . . . . .	61	2,2
Romancillo . . . . .	50	1,8
Octavas . . . . .	40	1,4
Soneto . . . . .	14	0,5
Seguidillas . . . . .	11	0,4
Quintilla hexasílaba . . . . .	5	0,1

## Esta edición

En el presente volumen he rehecho por completo la edición de *El Caballero de Olmedo* publicada en 1967\* como número 83 de la Biblioteca Anaya y reimpressa en 1970 con algunas enmiendas y adiciones. El prólogo consta ahora de dos secciones principales (cuya lectura puede perfectamente ahorrarse el estudiante de bachillerato, a quien no deben interesar sino el texto mismo de Lope y las explicaciones del profesor). En primer lugar, he incluido unas páginas que intentan deslindar el núcleo literario de la tragicomedia; como mis ideas al respecto apenas han variado, esas páginas son una refundición de un ensayo (de 1961) aparecido en los *Papeles de Son Armadans* (F. Rico [1967]). A continuación, he examinado las coordenadas de la leyenda del Caballero de Olmedo y la situación que en ellas le corresponde a Lope; aquí, sí creo aportar ahora ciertas nove-

---

\* Así en el *copyright*; el depósito legal es de 1968. Tras revisar yo las compaginadas, resultó que el libro quedaba demasiado grueso (234 páginas), de modo que volvió a componerse para dejarlo en 182 páginas, cuyas pruebas nunca llegué a ver: de ahí salieron bastantes erratas, buena parte de las cuales pude al fin corregir en la reimpresión de 1970. Para esta edición he vuelto a cotejar enteramente la *princeps*, con la gentil ayuda de Modesta Lozano y Milagros Villar. Quiero mencionar y agradecer las reseñas de que tengo noticia: A. Amorós, *Revista de Occidente*, núm. 72 (marzo 1969), págs. 384-385; C. A. Jones, *Hispanic Review*, XXXIX (1971), págs. 328-329; J. Marco, *Destino*, número 1620 (19 octubre 1968), pág. 57; J. M. Rozas, *Arbor*, núm. 277, páginas 122-124; A. S. Trueblood, *Modern Language Notes*, LXXXV (1970), págs. 308-312.

dades substanciales: conviene advertir, pues, que el capítulo que dedico al tema es en parte compendio y en parte complemento de un artículo mío partido en dos entregas de la *Nueva revista de filología hispánica* (F. Rico [1975-1980]), ambas en homenaje a Raimundo Lida.

En la edición propiamente dicha, he procurado extremar el respeto a la *princeps* (en el ejemplar R. 13875 de la Biblioteca Nacional de Madrid; véase, sin embargo, arriba, pág. 84, n. 1). Aparte ajustar a la ortografía moderna el sistema fonológico de tiempos de Lope (*ss/s > s*; *x/j > j* o *g*, etc.), apenas me he permitido sino cortar o dar entero —según cupiera— el nombre de los interlocutores (normalmente, abreviado en las indicaciones de diálogo del original); y, contra el uso corriente, no he introducido ningún género de acotaciones ajenas a la edición antigua: el contexto las hace innecesarias y no hay por qué suplir al director de escena ni evitar al lector el gustoso ejercicio de ver cómo crea Lope, con la palabra, lugares, tiempos y circunstancias (cfr. también M. R. Lida de Malkiel [1962], págs. 81 y ss.). Puede tener algún valor didáctico, para el universitario, haber reunido en una nota textual (págs. 85-87) todas las lecciones erradas o dudosas de la tragicomedia.

En cuanto a la anotación, he buscado la máxima sencillez y brevedad, procurando, por regla, aclarar el sentido literal y no meterme en dibujos que no sirven más que para distraer al estudiante. *El Caballero de Olmedo* está esperando una edición para eruditos, exhaustivamente comentada. Para una colección como la presente, en cambio, no pienso que sea oportuna otra cosa que 'traducirle' al lector los pasajes más alejados de las referencias culturales y la sensibilidad lingüística predominantes. Claro está que esa sensibilidad lingüística, por caso, cada día es más movediza\*\*. Un insigne estudioso me confesaba andar perplejo ante el verso 247,

---

\*\* He insistido en ello —todavía demasiado deprisa— en mi segunda edición de *El desdén, con el desdén*, Madrid, 1978, págs. 252-253.

y me he decidido a poner una nota *ad hoc*; otro no menos ilustre escribía que quizá valiera la pena explicar «to the student» la frase «Si va a deciros verdades» (295): pero el giro se me antoja tan familiar, que no me resuelvo a hacerlo.

En dudas como esas, no siempre he sabido a qué carta quedarme. Pero en todo momento me he esforzado por no caer en una anotación híbrida (como la que hace años cometí contra el *Lazarillo de Tormes*), obvia o insuficiente para el experto\*\*\* y farragosa para los hombres de buena voluntad. Cuenta Tello de don Alonso: «Yo le vi decir amores / a los rábanos de Olmedo» (1074-1075). He puesto en nota: «Era proverbial la buena calidad de los rábanos de Olmedo.» Podía haber añadido: «desde la Edad Media. Cfr. *Cancionero de Baena*, núm. 390; *Las memorias de G. Fernández de Oviedo*, núm. 115; *Cancionero manuscrito, mutilado* (siglos XV-XVI), de A. Rodríguez-Moñino, núm. 33; *Loa curiosa y de artificio*; L. Quiñones de Benavente, *El mago*; L. Martínez Kleiser, *Refranero general*, números 26831, 53719». Todo ello (y más) con citas de los textos y con datos bibliográficos. Pero eso me ha parecido tomar el material por las hojas.

---

\*\*\* Ni que decir tiene que los tres tomos de Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, 1971, hacen que ahora sea coser y cantar aducir lugares paralelos a los del *Caballero* o localizar los que ocasionalmente recojo; también por eso, y de nuevo para allanar la lectura, he reducido al mínimo (acto o versos) la identificación de los textos de Lope que a veces saco a colación en las notas. El profesor podrá evacuar fácilmente para el alumno la procedencia de las citas de estudiosos modernos que incluyo sin más indicación que el nombre del autor citado (cfr. A. S. Trueblood [1970], pág. 311).





## Bibliografía

Un buen panorama crítico y una adecuada selección de los estudios sobre Lope de Vega y el teatro de su tiempo se hallarán en los capítulos 1-3 (por J. M. Rozas y P. Jauralde) de *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, vol. III: *Siglos de Oro: Barroco*, ed. B. W. Wardropper *et al.*, Barcelona, 1982. Para otras referencias, recúrrase en primer término a J. Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Madrid, 1980<sup>3</sup>, cuyos datos (hasta 1976-1977) pueden actualizarse con la información anual del *Bulletin of the Comediantes*.

Contando con la existencia de tales fuentes de consulta, la bibliografía aneja se limita a recoger las principales ediciones de *El Caballero de Olmedo*, así como las monografías que se le han dedicado (cfr. pág. 16, n. 9) y unos cuantos trabajos de distinto tema pero con observaciones de particular relevancia sobre nuestra tragicomedia\*. En las notas a la introducción se mencionan otros estudios de interés complementario.

ANDERSON IMBERT, Enrique, «Lope dramatiza un cantar», *Asomante*, VII (1952), págs. 17-22; reimpresso en *Crítica interna*, Madrid, 1960, págs. 11-18.

BARÓN PALMA, Emilio, «La estructura y otros problemas técnicos de *El C. de O.*», *Nueva revista del Pacífico*, X-XI (1978), págs. 1-20.

---

\* Un par o tres de fichas, sin embargo, hubieran debido ir en las notas a la introducción y han pasado aquí sólo por conveniencias tipográficas de última hora, en el momento de revisar las pruebas compaginadas.

- BATAILLON, Marcel, «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, París, 1961, págs. 237-250.
- BLECUA, José Manuel, ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, Zaragoza, 1941, y reimpresiones.
- «Nota al *C. de O.*», *Nueva revista de filología hispánica*, VIII (1954), pág. 190; reimpreso en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, 1970, págs. 231-232.
- BRADBURY, Gail, «Tragedy and Tragicomedy in the Theatre of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), páginas 103-111.
- BRANCAFORTE, Benito, «La tragedia de *El C. de O.*», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 286 (abril de 1974).
- BROWNSTEIN, Leonard A., «Comedy in *El C. de O.*», en Alva V. Ebersole, ed., *Perspectivas de la comedia*, II, Valencia-Chapel Hill, 1979, págs. 27-37.
- CASA, Frank P., «The Dramatic Unity of *El C. de O.*», *Neophilologus*, L (1966), págs. 234-243.
- CASALDUERO, Joaquín, «Sentido y forma de *El C. de O.*», *Nueva revista de filología hispánica*, XXIV (1975), páginas 318-328.
- CASTRO, Américo, ed., *Teatro de L. de Vega*, Madrid, 1932 (con fragmentos de *El C. de O.*).
- «Lope de Vega y sus representaciones dramáticas» (1962). Véase arriba, pág. 28, n. 34.
- FITA, Fidel, «El Caballero de Olmedo y la Orden de Santiago», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLVI (1905), págs. 398-422.
- FRENK, Margit, «El 'canto del caballero' y el Caballero de Olmedo», *Nueva revista de filología hispánica*, XXII (1973), páginas 101-104.
- GATTI, José Francisco, ed., *El teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, 1962.
- GERLI, Michael E., «*El C. de O.* and 'En París está doña Alda'», en Alva V. Ebersole, ed., *Perspectivas de la comedia*, [I], Chapel Hill, 1978, págs. 89-97.
- GÉRARD, A. S., «Baroque Unity and the Dualities of *El C. de O.*», *The Romanic Review*, LVI (1965), págs. 92-106.
- GIACOMAN, Helmy F., «Eros y Thanatos: una interpretación de *El C. de O.*», *Hispanófila*, núm. 28 (1966), págs. 9-16.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, en *Comedias escogidas de L. de Vega*, vol. XXXIV

- de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1855 (y reimpresiones), págs. 367-384.
- HESSE, Everet W., «The Rôle of the Mind in Lope's *El C. de O.*», *Symposium*, XIX (1965), págs. 58-66; versión española en *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, 1970<sup>3</sup>, páginas 21-30.
- JAREÑO, Ernesto, «*El C. de O.*, García Lorca y Albert Camus», *Papeles de Son Armadans*, XV, lviii, núm. 174 (septiembre de 1970), págs. 219-242.
- JOHNS, Sonia, «The Tragedy of Passion: Lope's *El C. de O.*», *Reflexión*, III-IV (1974-75), págs. 138-145.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, en L. de Vega, *Obras dramáticas escogidas*, III (Madrid, 1935), págs. 249-352.
- ed. [Autores anónimos], *Comedia de El Caballero de Olmedo*, Madrid, 1944.
- KING, Lloyd, «The Darkest Justice of Death in Lope's *El C. de O.*», *Forum for Modern Language Studies*, V (1969), páginas 388-394.
- KING, Villard F., «*El C. de O.*: Poetic Justice or Destiny», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, 1971, págs. 367-379.
- ed., L. de V., *The Knight of Olmedo*, Lincoln, 1972.
- «Dos citas bíblicas en Lope de Vega y su significado», *Poemas y ensayos para un homenaje*, Madrid, 1976, páginas 88-94.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962.
- LIVINGSTONE, Leon, «Transposiciones literarias y temporales en *El C. de O.*», *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, 1971, páginas 439-445.
- MANCINI, Guido, ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, Madrid, 1969.
- MARÍN, Diego, «La ambigüedad dramática en *El C. de O.*», *Hispanófila*, núm. 24 (1965), págs. 1-11.
- MCCRARY, William C., *The Goldfinch and the Hawk. A Study of Lope de Vega's Tragedy «El Caballero de Olmedo»*, Chapel Hill, 1966.
- MCDONALD, Inez I., ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, Cambridge, 1934, y reimpresiones.
- «Why Lope?», *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), páginas 185-197.

- MCGAHA, Michael, «The Structure of *El C. de O.*», *Hispania*, LXI (1978), págs. 451-458.
- MCPHEETERS, D. W., «Camus' Translations of Plays by Lope and Calderón», *Symposium*, XII (1958), págs. 52-64.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, en *Obras de Lope de Vega*, X (Madrid, 1899), páginas 151-185; las «Observaciones preliminares» se han reproducido en M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V (Santander, 1949), págs. 55-87, y a esta edición remiten las citas hechas en el presente volumen.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía» (1935), ahora en su libro *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1958<sup>5</sup>.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, 1967<sup>2</sup>.
- MOORE, Jerome A., *The «Romancero» in the Chronicle-Legend Plays of L. de Vega*, Philadelphia, 1940.
- MORBY, Edwin S., «Some Observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI (1943), páginas 185-209.
- ed., L. de V., *La Dorotea*, Madrid, 1968<sup>2</sup>.
- PÉREZ, Joseph, «La mort du Chevalier d'Olmedo», *Mélanges offerts à Jean Sarrailh*, II (Paris, 1966), págs. 243-251.
- ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, Madrid, 1970.
- POWERS, Harriet B., «Unity in *El C. de O.*», *Bulletin of the Comediantes*, XXVII (1974), págs. 52-59.
- PRING-MILL, Robert D. F., «Introduction» a Jill Booty, trad., L. de Vega, *Five Plays*, Nueva York, 1961, págs. xxviii-xxxi.
- RENNERT, Hugo A., y CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega*, puesta al día por Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, 1968.
- RICO, Francisco, «*El C. de O.*: amor, muerte, ironía», *Papeles de Son Armadans*, núm. 139 (octubre de 1967), págs. 38-56; reimpresso con una nota *ad hoc* en *II Jornadas de Teatro Clásico Español*, Almagro, 1979 [Madrid], 1980, páginas 169-185; refundido en la introducción al presente volumen.
- «Hacia *El C. de O.*», *Nueva revista de filología hispánica*, XXIV (1975), págs. 329-338, y XXIX (1980).
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, 1976.

- SAGE, Jack W., *Lope de Vega: El Caballero de Olmedo*, Londres, 1974.
- SARRAILH, Jean, ed., L. de V., *El Caballero de Olmedo*, París, 1935.
- «L'histoire dans le C. de O. de L. de V.», *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935), págs. 337-352.
- SCHAFER, Alice E., «Fate versus Responsibility in Lope's *El C. de O.*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, III (1972), págs. 26-39.
- SHERGOLD, N. D., «The Other C. de O.», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to E. M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Londres, 1973, págs. 267-281.
- SOCRATE, Mario, «*El C. de O.* nella seconda epoca di Lope», *Studi di letteratura spagnola*, II (1965), págs. 95-173.
- SOONS, Alan, «Towards an Interpretation of *El C. de O.*», *Romanische Forschungen*, LXXIII (1961), págs. 160-168; versión española en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, 1967.
- «The Reappearance of a Pagan Conception of Fate in *El C. de O.*», *Romanistisches Jahrbuch*, XIX (1968), páginas 252-256.
- TRUEBLOOD, Alan S. [reseña], *Modern Language Notes*, LXXV (1970), págs. 308-312.
- TURNER, Alison, «The Dramatic Function of Imagery and Symbolism in *Peribáñez* and *El C. de O.*», *Symposium*, XX (1966), págs. 174-185.
- WARDROPPER, Bruce W., «The Criticism of the Spanish Comedia: *El C. de O.* as Object Lesson», *Philological Quarterly*, LI (1972), págs. 177-196.
- WILSON, Edward M., «The Exemplary Nature of *El C. de O.*», *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries*, Cambridge, 1980, págs. 184-200.
- YATES, Donald A., «The Poetry of the Fantastic in *El C. de O.*», *Hispania*, XLIII (1960), págs. 503-507.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega*, Madrid, 1961\*\*.

---

\*\* Recojo aún algunas referencias que me han llegado demasiado tarde para aprovechar de otro modo: D. L. Bastianutti, «*El C. de O.*: Sólo un ejercicio triste del alma», *Hispanófila*, núm. especial, 2 (1975), páginas 25-37; R. ter Horst, «From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy», *Modern Language Notes*, XCII (1977), páginas 181-201; T. A. O'Connor, «The Knight of Olmedo and Oedipus», *Hispanic Review*, LXVIII (1980), págs. 391-413.



# *El Caballero de Olmedo*





# El Caballero de Olmedo

## *Tragicomedia*

### ACTO PRIMERO

#### PERSONAS DEL ACTO PRIMERO

DON ALONSO	DOÑA LEONOR
DON RODRIGO	TELLO
DON FERNANDO	ANA
DON PEDRO	FABIA
DOÑA INÉS	

*Sale* DON ALONSO.

ALONSO      Amor, no te llame amor  
                 el que no te corresponde,  
                 pues que no hay materia adonde  
                 imprima forma el favor.  
                 Naturaleza, en rigor, 5  
                 conservó tantas edades

---

<sup>4</sup> Del mismo modo que la materia «appetit formas rerum, ut femina virum», y sólo existe si actualizada por la forma (según la clásica teoría hilemórfica), el amor sólo es tal si correspondido por el favor. Cfr. arriba, página 20, n. 18.

<sup>5</sup> *en rigor* 'estricta, realmente' es giro procedente del latín escolástico (como observaba ya Luis Vives, *Adversus pseudodialecticos*, 1520) y de tal origen retiene una cierta resonancia filosófica muy apropiada al contexto.

correspondiendo amistades;  
 que no hay animal perfeto  
 si no asiste a su conceto  
 la unión de dos voluntades. 10

De los espíritus vivos  
 de unos ojos procedió  
 este amor, que me encendió  
 con fuegos tan excesivos.  
 No me miraron altivos, 15  
 antes, con dulce mudanza,  
 me dieron tal confianza;  
 que, con poca diferencia,  
 pensando correspondencia,  
 engendra amor esperanza. 20

<sup>7</sup> Tras Platón y el pseudo Dionisio, una nutrida tradición medieval y renacentista ve el amor como *vinculum mundi*, principio cosmológico de la unidad y la pervivencia de todas las cosas (cfr. abajo, 481-482). La afirmación de Lope no hace sino aplicar tal doctrina a un caso particular. Cfr. *Fuenteovejuna*, 369-370: «Sin amor, no se pudiera / ni aun el mundo conservar»; y arriba, pág. 21.

<sup>9</sup> *conceto*: concepción. «¡Oh, bravo conceto! / ¿*Conceto*? No dije bien. / *Concepto* con *p* es mejor» (Lope, *El caballero del milagro*, III). «Todo el periodo áureo es época de lucha entre el respeto a la forma latina de los cultismos [*perfecto, concepto, digno, solemne, excelente*] y la propensión a adaptarlos a los hábitos de la pronunciación romance [*perfeto, conceto, dino, solene, ecelente*]» (R. Lapesa).

<sup>11</sup> Por *espíritus* se entendía una realidad fisiológica a medio camino entre ser alma y ser cuerpo, y cuya función consistía en comunicar una y otro. El amor se explicaba como un intercambio de *espíritus* entre los enamorados. La formulación de Marsilio Ficino dio un extraordinario relieve intelectual a esa doctrina, particularmente recordada en la poesía del Renacimiento español gracias al soneto VIII de Garcilaso: «De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos / y, siendo por mis ojos recebidos, / me pasan hasta donde el mal se siente». Véase, arriba, pág. 22.

<sup>17</sup> «Sé que esas niñas [de los ojos] lo son / de manera en la mudanza / que dan menos esperanza / después de la posesión» (*El anzuelo de Fenisa*, III).

<sup>18</sup> *con poca diferencia*: si no refiere a la *mudanza* de los ojos, don Alonso debe querer decir que la dama no es desproporcionadamente superior a él en cualidades.

Ojos, si ha quedado en vo-  
de la vista el mismo efeto,  
amor vivirá perfeto,  
pues fue engendrado de dos;  
pero si tú, ciego dios, 25  
diversas flechas tomaste,  
no te alabes que alcanzaste  
la vitoria, que perdiste,  
si de mí solo naciste,  
pues imperfeto quedaste. 30

*Salen TELLO, criado, y FABIA.*

FABIA ¿A mí, forastero?  
TELLO A ti.  
FABIA Debe de pensar que yo  
soy perro de muestra.  
TELLO No.  
FABIA ¿Tiene algún achaque?  
TELLO Sí.  
FABIA ¿Qué enfermedad tiene? 35  
TELLO Amor.  
FABIA Amor ¿de quién?  
TELLO Allí está:  
él, Fabia, te informará  
de lo que quiere mejor.  
FABIA Dios guarde tal gentileza.  
ALONSO Tello, ¿es la madre?  
TELLO La propia. 40

<sup>26</sup> El Amor tiene *diversas flechas*: de oro, con que hiere de amor, y de plomo, con que hiere de odio. Cfr. *La fe rompida*, I: «Flechas de Amor, de plomo y de oro puro», etc.

<sup>33</sup> *perro de muestra*: el que se para al descubrir la pieza.

<sup>40</sup> *madre*: «los ancianos somos llamados padres», aclaraba Celestina (I); *propia*: «Hoy se emplea el cultismo *próprio* en portugués y el semicultismo *propio* en español; pero esta lengua largo tiempo favorecía *proprio* y sus derivados, mientras aquélla toleraba *próprio* y *apropiar*» (Y. Malkiel). La vacilación se revela aquí en la grafía culta frente a la pronunciación disimilada que denuncia la rima.

- ALONSO ¡Oh Fabia! ¡Oh retrato, oh copia  
de cuanto naturaleza  
puso en ingenio mortal!  
¡Oh peregrino doctor  
y para enfermos de amor 45  
Hipócrates celestial!  
Dame a besar esa mano,  
honor de las tocas, gloria  
del monjil.
- FABIA La nueva historia  
de tu amor cubriera en vano 50  
vergüenza o respeto mío,  
que ya en tus caricias veo  
tu enfermedad.
- ALONSO Un deseo *de la dueña*  
es dueño de mi albedrío.
- FABIA El pulso de los amantes *es = obsesión* 55  
es el rostro. Aojado estás.  
¿Qué has visto?
- ALONSO Un ángel.
- FABIA ¿Qué más?
- ALONSO Dos imposibles, bastantes,  
Fabia, a quitarme el sentido:  
que es dejarla de querer 60  
y que ella me quiera.
- FABIA Ayer  
te vi en la feria perdido  
tras una cierta doncella,  
que en forma de labradora  
encubría el ser señora, 65  
no el ser tan hermosa y bella;

<sup>49</sup> *monjil*: traje de lana negra, alto y cerrado, rematado con tocas, propio de *dueñas* (cfr. 996 n.) y mujeres mayores. Entiéndase la sinécdoque: 'Fabia, honor de las que llevan toca...'

<sup>52</sup> *caricias*: lisonjas, halagos (Covarrubias); la acepción hoy predominante restringe la más amplia primitiva.

<sup>56</sup> *aojado*: víctima de un mal de ojo (y 'enamorado'; cfr. 11-14, y arriba, pág. 23).

que pienso que doña Inés  
es de Medina la flor.

ALONSO Acertaste con mi amor:  
esa labradora es 70  
fuego que me abrasa y arde.

FABIA Alto has picado.

ALONSO Es deseo  
de su honor.

FABIA Así lo creo.

ALONSO Escucha, así Dios te guarde.  
Por la tarde salió Inés 75  
a la feria de Medina,  
tan hermosa, que la gente  
pensaba que amanecía.  
Rizado el cabello en lazos;  
que quiso encubrir la liga, 80  
porque mal caerán las almas  
si ven las redes tendidas.  
Los ojos, a lo valiente,  
iban perdonando vidas,

<sup>71</sup> *arder* pudo usarse como transitivo hasta el xvii; para el *Diccionario de Autoridades* (1726) ya era insólito; cfr. *Carlos V en Francia*, 319: «y que por su rigor a Italia ardía».

<sup>73</sup> «Que amor que pierde al honor / el respeto, es vil deseo / y, siendo apetito feo, / no puede llamarse amor. / Amor se funda en querer / lo que quiere quien desea, / que amor que casto no sea / ni es amor ni puede ser» (*El mejor alcalde, el Rey*, 895-902).

<sup>75</sup> Buena parte de este romance (75-126) figura en la *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid, 1621), en versión para cantar (64 versos con letrilla), probablemente no atribuible a Lope; designo ese texto con la sigla *P*. Aparte cambios de orden, como si se hubiera transmitido oralmente (99-102 = *P* 33-36), supresiones (111-118), y sustitución de tiempos verbales (*salió* = *sale*, etc.), *P* presenta diversas variantes, no siempre afortunadas (doy sólo algunas); parece indudable que está sacado de nuestra comedia. Véase arriba, pág. 62, n. 48.

<sup>80</sup> *P* «Rizado lleva el cabello, / que quiere cubrir la liga». Nótese el uso disémico de *liga*: 'cinta' y 'artificio para cazar pájaros'.

<sup>82</sup> «El Amor aprisiona con lazo, nudo, red, etc. [singulamente los del cabello de la dama]. Estas metáforas son el tópico más repetido de la poesía de Petrarca» (Dámaso Alonso).



allegaba infantería,  
 porque, sin ser capitán,  
 hizo gente por la villa.  
 Los corales y las perlas  
 dejó Inés, porque sabía 100  
 que las llevaban mejores  
 los dientes y las mejillas.  
 Sobre un manteo francés  
 una verdemar basquiña,  
 porque tenga en otra lengua 105  
 de su secreto la cifra.  
 No pensaron las chinelas  
 llevar de cuantos la miran  
 los ojos en los listones,  
 las almas en las virillas. 110  
 No se vio florido almendro  
 como toda parecía,  
 que del olor natural  
 son las mejores pastillas.  
 Invisible fue con ella 115  
 el amor, muerto de risa,  
 de ver, como pescador,  
 los simples peces que pican.  
 Unos le prometen sartas

<sup>96</sup> P «toca al arma y solicita».

<sup>103</sup> *manteo*: especie de falda interior, de bayeta o paño.

<sup>104</sup> *basquiña*: falda exterior, a veces con mucho vuelo, de vestir.

<sup>107</sup> *chinelas*: cierto calzado sin tacón.

<sup>109</sup> *listón*: cinta de seda (cfr. 641).

<sup>110</sup> *virilla*: de *vira*, 'cordón que enlaza las piezas del calzado', «corre-güela que se insiere en el zapato, entre la suela y el cordobán» (Covarrubias). Son éstas imágenes corrientes en la época, en particular en Lope. Cfr. *El castigo del discreto*, 1555-1558: «en las virillas / de sus chapines dorados, / hice que mis ciegos ojos / fuesen sirviendo de clavos»; *Porfiando vence amor*, I: «chinelas / cuyas cintas... / son liga de los ojos». Vid. abajo, 835-837.

<sup>114</sup> Había dos tipos de *pastillas*: unas de boca, para perfumar el aliento, y otras (de benjuí, estoraque, etc.) que se quemaban para aromatizar las habitaciones.

<sup>119</sup> P «Unos la prometen»; cfr. pág. 85.



y otros arracadas ricas; 120  
 pero en oídos de áspid  
 no hay arracadas que sirvan.  
 Cuál a su garganta hermosa  
 el collar de perlas finas;  
 pero, como toda es perla, 125  
 poco las perlas estima.  
 Yo, haciendo lengua los ojos,  
 solamente le ofrecía  
 a cada cabello un alma,  
 a cada paso una vida. 130  
 Mirándome sin hablarme,  
 parece que me decía:  
 «No os vais, don Alonso, a Olmedo,  
 quedaos agora en Medina».

Creí mi esperanza, Fabia... 135  
 Salió esta mañana a misa,  
 ya con galas de señora,  
 no labradora fingida.  
 Si has oído que el marfil  
 del unicornio santigua 140  
 las aguas, así el cristal  
 de un dedo puso en la pila.  
 Llegó mi amor basilisco,  
 y salió del agua misma  
 templado el veneno ardiente 145

<sup>120</sup> *arracadas*: pendientes.

<sup>121</sup> El *áspid* —se decía— es sordo.

<sup>123</sup> *cuál*, en correlación con *unos...*, *otros...*, *yo...*, para introducir cláusulas distributivas. *P* «Cuál ofrece a su garganta».

<sup>133</sup> *vais*: 'vayáis', forma etimológica del subjuntivo, usual en lo antiguo (cfr. abajo, prosa, tras v. 570).

<sup>134</sup> *agora*: ahora.

<sup>141</sup> «Como el unicornio suele, / porque no hubiese ponzoña, / metió el marfil de la mano / ... en la undosa / fuente» (*La mayor virtud de un rey*, I). «Es común en la poesía de tradición clásica llamar *cristal* a los bellos miembros de una mujer» (D. Alonso).

que procedió de su vista.  
 Miró a su hermana, y entrambas  
 se encontraron en la risa,  
 acompañando mi amor  
 su hermosura y mi porfía. 150  
 En una capilla entraron;  
 yo, que siguiéndolas iba,  
entré imaginando bodas:  
¡tanto quien ama imagina!  
 Vime sentenciado a muerte, 155  
 porque el amor me decía:  
 «Mañana mueres, pues hoy  
 te meten en la capilla».  
 En ella estuve turbado:  
 ya el guante se me caía, 160  
 ya el rosario, que los ojos  
 a Inés iban y venían.  
 No me pagó mal; sospecho,  
 que bien conoció que había  
 amor y nobleza en mí; 165  
 que quien no piensa no mira,  
 y mirar sin pensar, Fabia,  
 es de inorantes, y implica  
 contradicción que en un ángel  
 faltase ciencia divina. 170  
 Con este engaño, en efeto,  
 le dije a mi amor que escriba  
 este papel; que si quieres  
 ser dichosa y atrevida

---

<sup>146</sup> *basilisco*: sierpe fabulosa, «es su condición / matar mirando» (*La corona merecida*, 325-326).

<sup>154</sup> Cfr. Virgilio, *Égloga VIII*, 108: «qui amant, ipsi sibi somnia fingunt».

<sup>168</sup> «Con algún primor», subrayaba Covarrubias, se usa la *e* «cuando la dicción que se le sigue empieza en *i*»; pero *y* + *i*— era habitual y aún hoy se da en la conversación poco cuidada.

	hasta ponerle en sus manos,	175
	para que mi fe consiga	
	esperanzas de casarme	
	(tan honesto amor me inclina),	
	→ el premio será un esclavo,	
	con una cadena rica,	180
	encomienda de esas tocas,	
	de malcasadas envidia.	
FABIA	Yo te he escuchado.	
ALONSO	Y ¿qué sientes?	
FABIA	Que a gran peligro te pones.	
TELLO	Escusa, Fabia, razones,	185
	si no es que por dicha intentes,	
	como diestro cirujano,	
	hacer la herida mortal.	
FABIA	Tello, con industria igual	
	pondré el papel en su mano,	190
	aunque me cueste la vida,	
	sin interés, porque entiendas	
	que, donde hay tan altas prendas,	
	sola yo fuera atrevida.	
	Muestra el papel, que primero	195
	le tengo de aderezar.	

<sup>175</sup> *ponerle*: Lope es decididamente leísta (es decir, usa *le* como complemento directo, de persona o de cosa, y no *lo*; cfr. 196, 289, 371, y *passim*); justamente Madrid y el Siglo de Oro son centro de expansión y época culminante del leísmo.

<sup>179</sup> *un esclavo*: el propio don Alonso.

<sup>181</sup> *encomienda*: en el sentido abstracto de 'amparo y custodia' y en el visual de 'distintivo equiparable a la cruz bordada o sobrepuesta que llevaban los caballeros de las órdenes militares'. Cfr. 1599 n.

<sup>188</sup> Cfr. *La Celestina*, I: «Los cirujanos... dañan en los principios las llagas e encarecen el prometimiento de la salud»; y *Viaje de Turquía*, col. III: «el cirujano, cuando quiere, ahonda la llaga, cuando quiere la ensucia, principalmente si no se iguala o no le pagan».

<sup>189</sup> *industria*: maña, destreza. Entiéndase: 'como buen cirujano, en efecto'.

<sup>196</sup> *aderezar*, con un hechizo o conjuro, seguramente.

- ALONSO      ¿Con qué te podré pagar  
la vida, el alma que espero,  
Fabia, de esas santas manos?
- TELLO      ¿Santas? —
- ALONSO      ¿Pues no, si han de hacer      200  
milagros?
- TELLO      De Lucifer.
- FABIA      Todos los medios humanos  
tengo de intentar por ti,  
porque el darme esa cadena  
no es cosa que me da pena,  
mas confiada nací.      205
- TELLO      ¿Qué te dice el memorial?
- ALONSO      Ven, Fabia, ven, madre honrada,  
porque sepas mi posada.
- FABIA      Tello..
- TELLO      Fabia...
- FABIA      No hables mal,      210  
que tengo cierta morena  
de estremado talle y cara...
- TELLO      Contigo me contentara,  
si me dieras la cadena.

*Vanse, y salen DOÑA INÉS y DOÑA LEONOR.*

- INÉS      Y todos dicen, Leonor,      215  
que nace de las estrellas.
- LEONOR      De manera que, sin ellas,  
¿no hubiera en el mundo amor?

<sup>205</sup> Se juega con *dar cadena*, 'encadenar a un delincuente', y *dar pena*, 'castigar' y 'preocuparse'.

<sup>206</sup> *confiada*: optimista, dada a la esperanza; cfr. 1273.

<sup>218</sup> «Dicen muchos, y lo creo, / que los que luego se aman / cuando se ven tienen hecho / infinitos años antes / con las estrellas concierto» (*Quien todo lo quiere*, II). Eran ideas, cierto, compartidas por «muchos», y que Lope desarrolla repetidas veces y otras niega para ponderar un amor (cfr. *Dorotea*, II, 5: «Ni por estrellas la quise, / que fuera del cielo ofensa, / si para amar su hermosura / fueran menester estrellas»). Cfr. 532 n., 1725.



ANA	Aquí, señora, ha venido la Fabia... o la Fabiana.	
INÉS	Pues ¿quién es esa mujer?	
ANA	Una que suele vender para las mejillas grana y para la cara nieve.	250
INÉS	¿Quieres tú que entre, Leonor?	
LEONOR	En casas de tanto honor no sé yo cómo se atreve, que no tiene buena fama; mas ¿quién no desea ver?	255
INÉS	Ana, llama esa mujer.	
ANA	Fabia, mi señora os llama.	

FABIA, *con una canastilla.*

<sup>247</sup> En las parejas de nombres propios *Julia/Juliana*, *Emilia/Emiliana*, *Felicia/Felician*a, etc., el castellano, hasta hace pocos años, sentía como más normal la forma con sufijo, mientras la otra le sonaba demasiado culta o pretenciosa; de ahí la duda de la criada y la exhortación de Antonio Machado a no confundir a «*Julio César*» con «*Julían Cerezas*».

<sup>257</sup> Es corriente en lo antiguo la omisión de la preposición *a* ante el complemento directo de persona, sobre todo si éste empieza por *a*-o si termina en *-a* la voz anterior.

<sup>265</sup> *aseo*: 'buena compostura de unas cosas y otras' (Covarrubias).

y pisar de tan buen aire,  
     os echo mil bendiciones;  
 y me acuerdo como agora  
 de aquella ilustre señora,  
 que con tantas perfecciones 270  
     fue la fenis de Medina,  
 fue el ejemplo de lealtad.  
 ¡Qué generosa piedad  
 de eterna memoria digna!  
     ¡Qué de pobres la lloramos! 275  
 ¿A quién no hizo mil bienes?  
 INÉS       Dinos, madre, a lo que vienes.  
 FABIA     ¡Qué de huérfanas quedamos  
     por su muerte malograda,  
     la flor de las Catalinas! 280  
 Hoy la lloran mis vecinas,  
 no la tienen olvidada.  
     Y a mí, ¿qué bien no me hacía?  
 ¡Qué en agraz se la llevó  
 la muerte! No se logró. 285  
 Aún cincuenta no tenía.  
 INÉS       No llores, madre, no llores.  
 FABIA     No me puedo consolar  
     cuando le veo llevar  
     a la muerte las mejores, 290  
     y que yo me quedo acá.

---

<sup>266</sup> «La mayor gracia en ellas y en los hombres es andar bien» (*Dorotea*, II, 1); *de... buen aire*: para Quevedo (1629), una de «las ocho palabras que nunca se acaban» en labios de la culta latiniparla; para Mira de Amescua (1636), «es lenguaje de palacio»; galicismo medieval (< *de bon aire* 'solar, familia'), vino a ser «expresión muy general del sentimiento estético barroco» (R. Menéndez Pidal).

<sup>271</sup> *la fenis*: en sentido meramente ponderativo (cfr. 1065 n.).

<sup>272</sup> *lealtad*, bisílabo, por sinéresis (cfr. 1042, 1167, 1212, etc.).

<sup>274</sup> *digna*: pronunciado *dina* (cfr. 9 n.).

<sup>280</sup> Se decía de alguien que era *una santa Catalina*, «por santa y buena» (Correas). Aquí, aplicado a la madre de Inés (y, al parecer, no a las *huérfanas*).

	Vuestro padre, Dios le guarde, ¿está en casa?	
LEONOR	Fue esta tarde al campo.	
FABIA	Tarde vendrá. Si va a deciros verdades —mozas sois, vieja soy yo...—, más de una vez me fió don Pedro sus mocedades; pero teniendo respeto a la que pudre, yo hacía, como quien se lo debía, mi obligación. En efeto, de diez mozas, no le daba cinco.	295       300
INÉS	¡Qué virtud!	
FABIA	No es poco que era vuestro padre un loco: cuanto vía, tanto amaba. Si sois de su condición, me admiro de que no estéis enamoradas. ¿No hacéis, niñas, alguna oración para casaros?	305      310
INÉS	No, Fabia.	
FABIA	Eso siempre será presto. Padre que se duerme en esto,	

<sup>294</sup> Nótese la ironía, como en el *Lazarillo de Tormes*, III: «a la tarde ellos volvieron; mas fue tarde»:

<sup>298</sup> Es decir, don Pedro, de mozo, recurrió a los servicios de Fabia como alcahueta.

<sup>300</sup> *puerir*: «vale también estar sepultado y muerto» (*Dicc. de Autoridades*). Alude a la mujer de don Pedro, viudo como casi todos sus pares en la comedia del Siglo de Oro, en que «la dama, bien provista de padres y hermanos, no suele tener madre» (M. R. Lida de Malkiel).

<sup>306</sup> *vía*: 'veía'; el verso evoca la frase proverbial «Amor mazorquero, cuantas veo, tantas quiero» (Córreas).



mucho a sí mismo se agravia.  
 La fruta fresca, hijas mías, 315  
 es gran cosa, y no aguardar  
 a que la venga a arrugar  
 la brevedad de los días.  
 Cuantas cosas imagino,  
 dos solas, en mi opinión, 320  
 son buenas, viejas.

LEONOR ¿Y son?  
 FABIA Hija, el amigo y el vino.  
 ¿Veisme aquí? Pues yo os prometo  
 que fue tiempo en que tenía  
 mi hermosura y bizarria 325  
 más de algún galán sujeto.  
 ¿Quién no alababa mi brío?  
 ¡Dichoso a quien yo miraba!  
 Pues ¿qué seda no arrastraba?  
 ¡Qué gasto, qué plato el mío! 330  
 Andaba en palmas, en andas.  
 Pues, ¡ay Dios!, si yo quería,  
 ¿qué regalos no tenía  
 desta gente de hopalandas?  
 Pasó aquella primavera, 335  
 no entra un hombre por mi casa;—

<sup>314</sup> «Esta noche de San Juan, quejos[a]s / de que su [p]adre ha dado en descuidarse, / hacen una oración para casarse» (L. Quiñones de Benavente, *Los mariones*).

<sup>318</sup> Es aplicación del viejo tema de la *Carpe diem*, o invitación a gozar el día breve de la juventud, empleado aquí —al igual que en *La Celestina*— con función dramática, en tanto elemento de la acción, no como mero excurso lírico.

<sup>319</sup> Entiéndase: 'de cuantas...'

<sup>322</sup> Cfr. *Eclesiástico*, IX, 5; «Vinum novum, amicus novus; veterascet, et cum suavitate bibes illud».

<sup>323</sup> *prometo*: afirmo, aseguro.

<sup>324</sup> *tenía*: si el verbo precede a varios sujetos, es corriente que concuerde sólo con el primero.

<sup>334</sup> *hopalanda*: especie de falda o sotanilla propia de los universitarios. «De Salamanca viene graduado... / No me aficiona tanto el licenciado, / que desto de hopalandas soy medrosa» (*La mal casada*, I).

que, como el tiempo se pasa,  
pasa la hermosura.

**Espera,**

¿qué es lo que traes aquí?

Niñerías que vender  
para comer, por no hacer  
cosas malas.

340

**Hazlo ansí.**

madre, y Dios te ayudará.

Hija, mi rosario y misa:  
esto cuando estoy de prisa,  
que si no...

345

**Vuélvete aca.**

## ¿Qué es esto?

## Papeles son

de alcanfor y solimán.

**Aquí secretos están**

**de gran consideración**

para nuestra enfermedad ordinaria.

350

## Y esto ¿qué es?

**No lo mires, aunque estés con tanta curiosidad.**

**¿Qué es, por tu vida?**

## Una moza

355

se quiere, niñas, casar ;  
mas acertóla a engañar  
un hombre de Zaragoza.

Hase encomendado a mí, soy piadosa... y, en fin, es limosna, porque después vivan en paz.

360

<sup>348</sup> El *alcanfor*, 'especie de goma', se usaba para ungüentos; el *solimán* era «alma de[l] afeite» (*El amigo hasta la muerte*, II).

352 'Para la regla'.

<sup>362</sup> A fin de evitar que el marido descubra las consecuencias de la relación con el *hombre de Zaragoza*, Fabia se propone aplicar a la *moza* un remedio (o remiendo) que la haga pasar por virgen; como

INÉS	¿Qué hay aquí?	
FABIA	Polvos de dientes, jabones de manos, pastillas, cosas curiosas y provechosas.	365
INÉS	¿Y esto?	
FABIA	Algunas oraciones. ¡Qué no me deben a mí las ánimas!	
INÉS	Un papel hay aquí.	
FABIA	Diste con él, cual si fuera para ti.	370
	Suéltale, no le has de ver, bellaquilla, curiosilla.	
INÉS	Deja, madre...	
FABIA	Hay en la villa cierto galán bachiller que quiere bien una dama; prométeme una cadena porque le dé yo, con pena de su honor, recato y fama.	375
	Aunque es para casamiento, no me atrevo. Haz una cosa por mí, doña Inés hermosa, que es discreto pensamiento: respóndeme a este papel, y diré que me le ha dado su dama.	380
INÉS	Bien lo has pensado, si pescas, Fabia, con él la cadena prometida.	385
FABIA	Yo quiero hacerte este bien. Tantos los cielos te den,	

Celestina, pues, Fabia es a la vez «maestra de facer afeites ['cosméticos'] y de facer virgos» (I), según las técnicas puntualmente recordadas en *La tía fingida* pseudo-cervantina.

<sup>364</sup> *pastillas*: cfr. 114 n.

<sup>375</sup> Cfr. 257 n:

que un siglo alarguen tu vida. 390  
 Lee el papel.  
 INÉS Allá dentro,  
 y te traeré la respuesta.

*Vase.*

LEONOR ¡Qué buena invención!  
 FABIA ¡Apresta,  
 fiero habitador del centro,  
 fuego accidental que abraze 395  
 el pecho desta doncella!

— *Salen DON RODRIGO y DON FERNANDO.*

RODR. Hasta casarme con ella,  
 será forzoso que pase  
 por estos inconvenientes.  
 FERN. Mucho ha de sufrir quien ama. 400  
 RODR. Aquí tenéis vuestra dama...  
 FABIA ¡Oh necios impertinentes!  
 ¿Quién os ha traído aquí?  
 RODR. Pero ¡en lugar de la mía,  
 aquella sombra!  
 FABIA Sería 405  
 gran limosna para mí,  
 que tengo necesidad.  
 LEONOR Yo haré que os pague mi hermana.  
 FERN. Si habéis tomado, señora,  
 o por ventura os agrada 410  
 algo de lo que hay aquí  
 (si bien serán cosas bajas  
 las que aquí puede traer  
 esta venerable anciana,

---

<sup>394</sup> «El centro del mundo es [el lugar] que más dista del cielo, y así está  
 disputado para el demonio y sus secuaces» (Covarrubias). Fabia invoca  
 al diablo para que encienda de amor a Inés.

- pues no serán ricas joyas  
para ofreceros la paga),  
mandadme que os sirva yo. 415
- LEONOR No habemos comprado nada;  
que es esta buena mujer  
quien suele lavar en casa 420  
la ropa.
- RODR. ¿Qué hace don Pedro?
- LEONOR Fue al campo, pero ya tarda.
- ~~RODR.~~ Mi señora doña Inés...
- LEONOR Aquí estaba... Pienso que anda  
despachando esta mujer. 425
- RODR. Si me vio por la ventana,  
¿quién duda que huyó por mí?  
¿Tanto de ver se recata  
quien más servirla desea?
- Salga DOÑA INÉS.*
- LEONOR Ya sale. Mira que aguarda  
por la cuenta de la ropa 430  
Fabia.
- INÉS Aquí la traigo, hermana.  
Tomad y haced que ese mozo  
la lleve.
- FABIA ¡Dichosa el agua  
que ha de lavar, doña Inés,  
las reliquias de la holanda 435  
que tales cristales cubre!

---

<sup>418</sup> En los orígenes del idioma (por ejemplo, en el *Cantar del Cid*), *habemos* predomina sobre *hemos* como auxiliar; en las letras del Siglo de Oro, se da a veces como arcaísmo o dialectalismo, y aun otras parece usado por mera comodidad métrica: en cualquier caso, téngase en cuenta la presión analógica del más estable *habéis*. Cfr. 661.

<sup>436</sup> *holanda*: tela muy fina, para camisas, enaguas, etc.

<sup>437</sup> *cristales*: cfr. 141 n.

*Lea.*

Seis camisas, diez toallas,  
cuatro tablas de manteles,  
dos cosidos de almohadas, 440  
seis camisas de señor,  
ocho sábanas... Mas basta,  
que todo vendrá más limpio  
que los ojos de la cara.

RODR. Amiga, ¿queréis ferirme 445  
ese papel, y la paga  
fiad de mí, por tener  
de aquellas manos ingratas  
letra siquiera en las mías?

FABIA ¡En verdad que negociara 450  
muy bien si os diera el papel!  
Adiós, hijas de mi alma.

*Vase.*

RODR. Esta memoria aquí había  
de quedar, que no llevarla.  
INÉS Llévela y vuélvela, a efeto 455  
de saber si algo le falta.  
Mi padre ha venido ya.

Vuestas mercedes se vayan  
o le visiten, que siente  
que nos hablen, aunque calla. 460

RODR. Para sufrir el desdén  
que me trata desta suerte,  
pido al amor y a la muerte

---

<sup>439</sup> *tabla de mantel*: mantel.

<sup>440</sup> «*Cosido* se llama comúnmente la porción de ropa apuntada con un hilo que se da a las lavanderas para llevarla a lavar» (*Dicc. de Autoridades*).

<sup>445</sup> *feriar*: vender, trocar.

<sup>453</sup> *memoria*: papel con apuntamientos, relación de gastos.

<sup>458</sup> «... el tú y el vos se han usado / para el desprecio y rigor; / el *vuesa merced* jamás / fue de nadie desmentido, / ni enojado ni ofendido» (*¿De cuándo acá nos vino?*, II); de ahí, de *vuesa merced*, viene el *usted* moderno (¿quizá con algún influjo del árabe *‘ustād?*).

que algún remedio me den.  
 Al amor, porque también 465  
 puede templar tu rigor  
 con hacerme algún favor;  
 y a la muerte, porque acabe  
 mi vida; pero no sabe  
 la muerte, ni quiere amor. 470  
 Entre la vida y la muerte,  
 no sé qué medio tener,  
 pues amor no ha de querer  
 que con tu favor acierte;  
 y siendo fuerza quererte, 475  
 quiere el amor que te pida  
 que seas tú mi homicida.  
 Mata, ingrata, a quien te adora:  
 serás mi muerte, señora,  
 pues no quieres ser mi vida. 480  
 Cuanto vive, de amor nace  
 y se sustenta de amor;  
 cuanto muere es un rigor  
 que nuestras vidas deshace.  
 Si al amor no satisface 485  
 mi pena, ni la hay tan fuerte  
 con que la muerte me acierte,  
 debo de ser inmortal,  
 pues no me hacen bien ni mal  
 ni la vida ni la muerte. 490

*Vanse los dos.*

---

<sup>481</sup> Cfr. 7 n.

<sup>490</sup> Ángel Valbuena señaló con razón el aire cancioneril (es decir, al modo poético de los cancioneros del siglo xv) de estas décimas («las décimas son buenas para quejas», piensa Lope, *Arte nuevo*, 307); pero posiblemente el tal aire tenga poco que ver con la reconstrucción arqueológica de la época en que se sitúa la acción, y si mucho, más en general, con el gusto de Lope por «las sentencia, conceptos y agudezas... de los poetas españoles antiguos» (*Introducción a la Justa poética al bienaventurado San Isidro*, 1620).

INÉS            ¡Qué de necedades juntas!  
 LEONOR      No fue la tuya menor.  
 INÉS            ¿Cuándo fue discreto amor,  
                     si del papel me preguntas?  
 LEONOR      ¿Amor te obliga a escribir                      495  
                     sin saber a quién?  
 INÉS                                      Sospecho  
                     que es invención que se ha hecho,  
                     para probarme a rendir,  
                     de parte del forastero.  
 LEONOR      Yo también lo imaginé.                      500  
 INÉS            Si fue así, discreto fue.  
                     Leerte unos versos quiero.  
*Lea.*  
                     «Yo vi la más hermosa labradora,  
                     en la famosa feria de Medina,  
                     que ha visto el sol adonde más se inclina    505  
                     desde la risa de la blanca aurora.  
                     Una chinela de color, que dora  
                     de una coluna hermosa y cristalina  
                     la breve basa, fue la ardiente mina  
                     que vuela el alma a la región que adora.    510  
                     Que una chinela fuese vitoriosa,  
                     siendo los ojos del amor enojos,  
                     confesé por hazaña milagrosa.  
                     Pero díjele, dando los despojos:  
                     “Si matas con los pies, Inés hermosa,    515  
                     ¿qué dejás para el fuego de tus ojos?”»

---

<sup>508</sup> *coluna*: columna (cfr. 9 n.); vid. *Cantar de los cantares*, V, 15: «Crura illius columnae marmoreae, quae fundatae sunt super bases aureas...» (y W. F. King [1976]).

<sup>509</sup> «*Mina* llamamos la cueva que se hace debajo de tierra... para ofender a los enemigos con cierto género de estratagema, llegando con ella hasta sus muros, para *volarlos* con artificios de pólvora» (Covarrubias).

<sup>516</sup> Una posible imitación de este soneto puede verse en A. Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1927, págs. 120-121; cfr. J. F. Montesinos [1967], pág. 234.



LEONOR      Este galán, doña Inés,  
te quiere para danzar.  
INÉS      Quiere en los pies comenzar  
y pedir manos después. 520  
LEONOR      ¿Qué respondiste?  
INÉS      Que fuese  
esta noche por la reja  
del güerto.  
LEONOR      ¿Quién te aconseja,  
o qué desatino es ése?  
INÉS      No para hablarle.  
LEONOR      Pues ¿qué? 525  
INÉS      Ven conmigo y lo sabrás.  
LEONOR      Necia y atrevida estás.  
INÉS      ¿Cuándo el amor no lo fue?  
LEONOR      Huir de amor, cuando empieza...  
INÉS      Nadie del primero huye, 530  
porque dicen que le influye  
la misma naturaleza.

*Vanse.*

*Salen DON ALONSO, TELLO y FABIA.*

FABIA      Cuatro mil palos me han dado.  
TELLO      ¡Lindamente negociaste!  
FABIA      Si tú llevaras los medios... 535  
ALONSO      Ello ha sido disparate  
que yo me atreviese al cielo.  
TELLO      Y que Fabia fuese el ángel,  
que al infierno de los palos  
cayese por levantarte. 540

---

<sup>532</sup> «Nació conmigo Xarifa... / A quererla antes de ser / me enseñó naturaleza», canta Dorotea y aprueba entusiasta don Bela (*La Dorotea*, II, 5). «Tal concepto de un amor predestinado desde siempre es tan del gusto del autor como de su personaje» (E. S. Morby). Cfr. 218 n.

FABIA ¡Ay, pobre Fabia!

TELLO ¿Quién fueron  
los crueles sacristanes  
del facistol de tu espalda?

FABIA Dos lacayos y tres pajes.  
Allá he dejado las tocas 545  
y el monjil hecho seis partes.

ALONSO Eso, madre, no importara,  
si a tu rostro venerable  
no se hubieran atrevido.  
¡Oh, qué necio fui en fiarme 550  
de aquellos ojos traidores,  
de aquellos falsos diamantes,  
niñas que me hicieron señas  
para engañarme y matarme!  
Yo tengo justo castigo. 555  
Toma este bolsillo, madre...  
y ensilla, Tello, que a Olmedo  
nos hemos de ir esta tarde.

TELLO ¿Cómo, si anochece ya?

ALONSO Pues ¿qué, quieres que me mate? 560

FABIA No te aflijas, moscatel,  
ten ánimo, que aquí trae  
Fabia tu remedio. Toma.

ALONSO ¡Papel!

FABIA Papel.

ALONSO No me engañes.

<sup>541</sup> Con raras excepciones, en todo el siglo xvi se usa *quién* por el moderno *quiénes*; el uso sobrevive hasta bien entrado el siglo xvii (y, más ocasionalmente, aún en fechas posteriores).

<sup>543</sup> Nota Ramón Rozzell que el sacristán, para marcar el compás, da golpes en el *facistol*; E. S. Morby entiende: «¿Quiénes te pusieron la espalda como atril de coro, con tanta línea y signo como llevas?»; compárese el giro *dar, tocar una solfa a uno*.

<sup>550</sup> Cfr. *El perro del hortelano*, 1697-98: «¡Oh, qué mal hice en fiarme / de una palabra amorosa!»

<sup>561</sup> *moscatel*: cándido, el que hace el primo.



Para la reja de Inés,  
 aún importa bazarria,  
 que podría ser que amor  
 la llevase a ver tomar  
 la cinta. Voyme a mudar. 585

*Vase.*

TELLO Y yo a dar a mi señor,  
 Fabia, con licencia tuya,  
 aderezo de sereno.

FABIA Detente.

TELLO Eso fuera bueno,  
 a ser la condición suya 590  
 para vestirse sin mí.

FABIA Pues bien le puedes dejar,  
 porque me has de acompañar.

TELLO ¿A ti, Fabia?

FABIA A mí.

TELLO ¿Yo?

FABIA Sí,  
 que importa a la brevedad 595  
 deste amor.

TELLO ¿Qué es lo que quieres?

FABIA Con los hombres, las mujeres  
 llevamos seguridad.  
 Una muela he menester  
 del salteador que ahorcaron 600  
 ayer.

TELLO Pues ¿no le enterraron?

FABIA No.

TELLO Pues ¿qué quieres hacer?

---

<sup>588</sup> *aderezo de sereno*: vestido para andar al sereno, «hábito de noche», como dice la próxima acotación.

<sup>599</sup> Era fama que las brujas usaban muelas de ahorcados para sus hechizos.

FABIA Ir por ella, y que conmigo  
vayas solo acompañarme.

TELLO Yo sabré muy bien guardarme 605  
de ir a esos pasos contigo.  
¿Tienes seso?

FABIA Pues, gallina,  
adonde yo voy, ¿no irás?

TELLO Tú, Fabia, enseñada estás  
a hablar al diablo.

FABIA Camina. 610

TELLO Mándame a diez hombres juntos  
temerario acuchillar,  
y no me mandes tratar  
en materia de difuntos.

FABIA Si no vas, tengo de hacer 615  
que él propio venga a buscarte.

TELLO ¡Que tengo de acompañarte!  
¿Eres demonio o mujer?

FABIA Ven, llevarás la escalera,  
que no entiendes destos casos. 620

TELLO Quien sube por tales pasos,  
Fabia, el mismo fin espera.

*Salen DON FERNANDO y DON RODRIGO,  
en hábito de noche.*

FERN. ¿De qué sirve inútilmente  
venir a ver esta casa?

RODR. Consuélese entre estas rejas, 625  
don Fernando, mi esperanza.  
Tal vez sus hierros guarnece  
cristal de sus manos blancas;  
donde las pone de día,

---

<sup>604</sup> *acompañarme*: 'a acompañarme', con la preposición embebida en la palabra siguiente.

<sup>611</sup> Cfr. *Celestina*, XV: «Mándame tú matar con diez hombres por su servicio, e no me ande una legua...»

	pongo yo de noche el alma ;	630
	que cuanto más doña Inés	
	con sus desdenes me mata,	
	tanto más me enciende el pecho,	
	así su nieve me abrasa.	
	¡Oh rejas, enternecidas	635
	de mi llanto, quién pensara	
	que un ángel endureciera	
	quien vuestros hierros ablanda!	
	¡Oíd! ¿Qué es lo que está aquí?	
FERN.	En ellos mismos atada	640
	está una cinta o listón.	
RODR.	Sin duda las almas atan	
	a estos hierros, por castigo	
	de los que su amor declaran.	
FERN.	Favor fue de mi Leonor,	645
	tal vez por aquí me habla.	
RODR.	Que no lo será de Inés	
	dice mi desconfianza ;	
	pero, en duda de que es suyo,	
	porque sus manos ingratas	650
	pudieron ponerle acaso,	
	basta que la fe me valga.	
	Dadme el listón.	
FERN.	No es razón,	
	si acaso Leonor pensaba	
	saber mi cuidado así,	655
	y no me le ve mañana.	
RODR.	Un remedio se me ofrece.	
FERN.	¿Cómo?	
RODR.	Partirle.	
FERN.	¿A qué causa?	
RODR.	A que las dos nos le vean,	
	y sabrán con esta traza	660
	que habemos venido juntos.	

---

<sup>644</sup> Como la confesión del delincuente le acarrea el castigo de verse aherrojado.

FERN. Gente por la calle pasa.  
*Salen DON ALONSO y TELLO, de noche.*

TELLO Llega de presto a la reja;  
mira que Fabia me aguarda  
para un negocio que tiene 665  
de grandísima importancia.

ALONSO ¡Negocio Fabia esta noche  
contigo!

TELLO Es cosa muy alta.

ALONSO ¿Cómo?

TELLO Yo llevo escalera,  
y ella...

ALONSO ¿Qué lleva?

TELLO Tenazas. 670

ALONSO Pues ¿qué habéis de hacer?

TELLO Sacar  
una dama de su casa.

ALONSO Mira lo que haces, Tello:  
no entres adonde no salgas.

TELLO No es nada, por vida tuya. 675

ALONSO Una doncella ¿no es nada?

TELLO Es la muela del ladrón  
que ahorcaron ayer.

ALONSO Repara  
en que acompañan la reja  
dos hombres.

TELLO ¿Si están de guarda? 680

ALONSO ¡Qué buen listón!

TELLO Ella quiso  
castigarte.

ALONSO ¿No buscara,  
si fui atrevido, otro estilo?  
Pues advierta que se engaña.  
Mal conoce a don Alonso, 685  
que por excelencia llaman  
«el Caballero de Olmedo».  
¡Vive Dios, que he de mostrarla

	a castigar de otra suerte a quien la sirve!	
TELLO	No hagas algún disparate.	690
ALONSO	Hidalgos, en las rejas de esa casa nadie se arrima.	
RODR.	¿Qué es esto?	
FERN.	Ni en el talle ni en el habla conozco este hombre.	
RODR.	¿Quién es el que con tanta arrogancia se atreve a hablar?	695
ALONSO	El que tiene por lengua, hidalgos, la espada.	
RODR.	Pues hallará quien castigue su locura temeraria.	700
TELLO	Cierra, señor, que no son muelas que a difuntos sacan.	
	<i>Retírenlos.</i>	
ALONSO	No los sigas, bueno está.	
TELLO	Aquí se quedó una capa.	
ALONSO	Cógela y ven por aquí, que hay luces en las ventanas.	705
	<i>Salen DOÑA LEONOR y DOÑA INÉS.</i>	
INÉS	Apenas la blanca Aurora, Leonor, el pie de marfil puso en las flores de abril, que pinta, esmalta y colora, cuando a mirar el listón salí, de Amor desvelada, y con la mano turbada di sosiego al corazón.	710
	En fin, él no estaba allí.	715
LEONOR	Cuidado tuvo el galán.	

---

701 *cierra*: acomete.



- INÉS No tendrá los que me dan  
sus pensamientos a mí.
- LEONOR Tú, que fuiste el mismo yelo, }  
¿en tan breve tiempo estás 720  
de esa suerte?
- INÉS No sé más  
de que me castiga el cielo.  
O es venganza o es vitoria  
de Amor en mi condición:  
parece que el corazón 725  
se me abrasa en su memoria.  
Un punto sólo no puedo  
apartarla dél. ¿Qué haré? *Int. Leonor*  
*Sale DON RODRIGO, con el listón*  
*en el sombrero.*
- RODR. (Nunca, amor, imaginé  
que te sujetara el miedo. 730  
Ánimo para vivir;  
que aquí está Inés.) Al Señor  
don Pedro busco.
- INÉS Es error  
tan de mañana acudir,  
que no estará levantado. 735
- RODR. Es un negocio importante.
- INÉS No he visto tan necio amante.
- LEONOR Siempre es discreto lo amado  
y necio lo aborrecido.
- RODR. ¡Que de ninguna manera 740  
puedo agradar una fiera  
ni dar memoria a su olvido...!
- INÉS ¡Ay, Leonor! No sin razón  
viene don Rodrigo aquí,  
si yo misma le escribí 745  
que fuese por el listón.

<sup>717</sup> Cfr. 240-242.

<sup>727</sup> *punto*: instante (*punctum temporis*, se decía ya en latín).

LEONOR Fabia este engaño te ha hecho.  
 INÉS Presto romperé el papel,  
 que quiero vengarme en él  
 de que ha dormido en mi pecho. 750

*Salen DON PEDRO, su padre,  
 y DON FERNANDO.*

FERN. Hame puesto por tercero  
 para tratarlo con vos.  
 PEDRO Pues hablaremos los dos  
 en el concierto primero.  
 FERN. Aquí está, que siempre amor 755  
 es reloj anticipado.  
 PEDRO Habrále Inés concertado  
 con la llave del favor.  
 FERN. De lo contrario se agravia.  
 PEDRO Señor don Rodrigo...  
 RODR. Aquí 760  
 vengo a que os sirváis de mí.

INÉS Todo fue enredo de Fabia.  
 LEONOR ¿Cómo?  
 INÉS ¿No ves que también  
 trae el listón don Fernando?  
 LEONOR Si en los dos le estoy mirando, 765  
 entrambos te quieren bien.  
 INÉS Sólo falta que me pidas  
 celos, cuando estoy sin mí.  
 LEONOR ¿Qué quieren tratar aquí?  
 INÉS ¿Ya las palabras olvidas 770  
 que dijo mi padre ayer  
 en materia de casarme?  
 LEONOR Luego bien puede olvidarme  
 Fernando, si él viene a ser.

<sup>754</sup> En lo antiguo, era usual la construcción *hablar en* cuando hoy se emplearía *hablar de*. Por el *concierto* debe entenderse 'el contrato matrimonial'.





En fin, en las verdes cintas 835  
 de tus pies llevastes presos  
 los suyos, que ya el amor  
 no prende con los cabellos...  
 Él te sirve, tú le estimas;  
 él te adora, tú le has muerto; 840  
 él te escribe, tú respondes:  
 ¿quién culpa amor tan honesto?  
 Para él tienen sus padres,  
 porque es único heredero,  
 diez mil ducados de renta; 845  
 y aunque es tan mozo, son viejos.  
 Déjate amar y servir  
 del más noble, del más cuerdo  
 caballero de Castilla,  
 lindo talle, lindo ingenio. 850  
 El Rey en Valladolid  
 grandes mercedes le ha hecho,  
 porque él solo honró las fiestas  
 de su real casamiento.  
 Cuchilladas y lanzadas 855  
 dio en los toros como un Héctor;  
 treinta precios dio a las damas  
 en sortijas y torneos.  
 Armado parece Aquiles

<sup>836</sup> *llevastes*: Lope tal vez escribió, correctamente, *llevaste* (cfr. 26-30); pero aun hoy es corriente la -s, por analogía con la desinencia característica de la segunda persona en otros tiempos.

<sup>838</sup> Cfr. 110 n., y nótese la ironía respecto a la sobada metáfora aludida en 82 n.

<sup>845</sup> El *ducado* era la moneda de oro más valiosa.

<sup>853</sup> 'Porque bastó don Alonso por sí solo para hacer memorables las fiestas.'

<sup>854</sup> Don Juan II de Castilla casó en 1418 con la infanta doña María de Aragón, en Medina del Campo: «y allí se hicieron entonces muy grandes fiestas y alegrías, así en justas y torneos como en correr toros» (L. Barrientos, *Refundición de la crónica del halconero de Juan II*, cap. XI).

<sup>857</sup> *precio*: el premio que se ganaba en las justas u otras diversiones caballerescas (como la de ensartar *sortijas*).

	mirando de Troya el cerco;	860
	con galas parece Adonis...	
	Mejor fin le den los cielos.	
	Vivirás bien empleada	
	en un marido discreto.	
	¡Desdichada de la dama	865
	que tiene marido necio!	
INÉS	¡Ay, madre! Vuélveme loca.	
	Pero, ¡triste!, ¿cómo puedo	
	ser suya, si a don Rodrigo	
	me da mi padre don Pedro?	870
	Él y don Fernando están	
	tratando mi casamiento.	
FABIA	Los dos harán nulidad	
	la sentencia de ese pleito.	
INÉS	Está don Rodrigo allí.	875
FABIA	Eso no te cause miedo,	
	pues es parte y no jüez.	
INÉS	Leonor, ¿no me das consejo?	
LEONOR	Y ¿estás tú para tomarle?	
INÉS	No sé; pero no tratemos	880
	en público destas cosas.	
FABIA	Déjame a mí tu suceso.	
	Don Alonso ha de ser tuyo;	
	que serás dichosa espero	
	con hombre que es en Castilla	885
	<i>la gala de Medina,</i>	
	<i>la flor de Olmedo.</i>	

FIN DEL PRIMER ACTO  
DEL CABALLERO DE OLMEDO

<sup>862</sup> «—¿Es muerto el bello Adonis? / ...—Salió de aquestos robles... / un jabalí cerdoso... / El animoso mozo... / salió de aquella senda; / y apenas el venablo, / afirmado en la tierra, / le puso al pecho cuando / por él al suyo se entra. / Los agudos colmillos, / ¡ay cielos!, atraviesan / la carne delicada» (*Adonis y Venus*, III).

<sup>863</sup> *emplear*: tener trato amoroso (de donde el postverbal *empleo*, 'amores, noviazgo'); cfr. 2611.

<sup>874</sup> ¿Quiere decir que no se pondrán de acuerdo?

## ACTO SEGUNDO

### PERSONAS DEL ACTO SEGUNDO

DON ALONSO	DOÑA LEONOR
DON FERNANDO	TELLO
DON RODRIGO	EL REY DON JUAN
DON PEDRO	EL CONDESTABLE
FABIA	ANA
DOÑA INÉS	

*Salen TELLO y DON ALONSO.*

ALONSO	Tengo el morir por mejor, Tello, que vivir sin ver.	
TELLO	Temo que se ha de saber este tu secreto amor; que con tanto ir y venir de Olmedo a Medina, creo que a los dos da tu deseo que sentir y aun que decir.	890
ALONSO	¿Cómo puedo yo dejar de ver a Inés, si la adoro?	895
TELLO	Guardándole más decoro en el venir y el hablar;	

---

<sup>895</sup> *sentir*: vale, también, 'oir'.

<sup>898</sup> «Cuando queremos decir que uno se gobierna en su manera de vivir conforme al estado y condición que tiene, decimos que 'guarda el decoro'» (Juan de Valdés).

	que en ser a tercero día,	900
	pienso que te dan, señor,	
	tercianas de amor.	
ALONSO	Mi amor	
	ni está ocioso, ni se enfría:	
	siempre abrasa; y no permite	
	que esfuerce naturaleza	905
	un instante su flaqueza,	
	porque jamás se remite.	
	Mas bien se ve que es león	
	Amor; su fuerza, tirana;	
	pues que con esta quartana	910
	se amansa mi corazón.	
	Es esta ausencia una calma	
	de amor; porque si estuviera	
	adonde siempre a Inés viera,	
	fuera salamandra el alma.	915
TELLO	¿No te cansa y te amohína	
	tanto entrar, tanto partir?	
ALONSO	Pues yo ¿qué hago en venir,	
	Tello, de Olmedo a Medina?	
	Leandro pasaba un mar	920

<sup>900</sup> *en ser*: *en* + *infinitivo* «es uno de los procedimientos [usados en lo antiguo] para expresar la relación hoy expresada por *al* con infinitivo» (H. Keniston).

<sup>902</sup> *terciana*: 'la calentura que responde a tercero día' (Covarrubias), que sobreviene cada tres días; se decía que el *león* sufría de frecuentes *cuartanas* (908, 910).

<sup>906</sup> Es decir, 'que la naturaleza saque por un instante fuerzas de su flaqueza'.

<sup>912</sup> *calma*: 'el tiempo que no corre ningún aire, y es término náutico' (Covarrubias).

<sup>915</sup> Es antigua (está ya en Aristóteles) y popular la idea de que la *salamandra* puede estar en el fuego sin quemarse; en poesía, aplicada al amante, «pertenece claramente a la tradición petrarquesca» (D. Alonso).

<sup>920</sup> En *El peregrino en su patria* (1604), Lope cita una comedia suya titulada *Hero y Leandro* (hoy perdida); en ella contaría cómo Leandro se ahogó en el Helesponto —que cruzaba todas las noches a nado—, al apagar una tempestad la luz con que Hero, su amada, le señalaba el rumbo. «—Leandro ¿no pasó el mar / dos mil veces animoso? / —¿No



- todas las noches, por ver  
 si le podía beber  
 para poderse templar;  
 pues si entre Olmedo y Medina  
 no hay, Tello, un mar, ¿qué me debe 925  
 Inés?
- TELLO           A otro mar se atreve  
 quien al peligro camina  
 en que Leandro se vio;  
 pues a don Rodrigo veo  
 tan cierto de tu deseo 930  
 como puedo estarlo yo;  
 que como yo no sabía  
 cuya aquella capa fue,  
 un día que la saqué...
- ALONSO       ¡Gran necedad!
- TELLO           Como mía. 935
- Me preguntó: «Diga, hidalgo,  
 ¿quién esta capa le dio?  
 Porque la conozco yo...»  
 Respondí: «Si os sirve en algo,  
 daréla a un criado vuestro». 940  
 Con esto, descolorido,  
 dijo: «Habíala perdido  
 de noche un lacayo nuestro;  
 pero mejor empleada  
 está en vos: guardadla bien». 945  
 Y fuese a medio desdén,  
 puesta la mano en la espada.  
 Sabe que te sirvo y sabe  
 que la perdió con los dos.  
 Advierte, señor, por Dios, 950  
 que toda esta gente es grave,

ves que eso es fabuloso... / y en la torre, contra el viento, / luz le solían encender?» (*La riuda valenciana*, II).

<sup>933</sup> *cúyo*, -a, 'de quién', «es hoy exclusivamente culto y raras veces empleado» (S. Fernández Ramírez).

y que están en su lugar,  
 donde todo gallo canta.  
 Sin esto, también me espanta  
 ver este amor comenzar 955  
 por tantas hechicerías,  
 y que cercos y conjuros  
 no son remedios seguros,  
 si honestamente porfias.  
 Fui con ella (que no fuera) 960  
 a sacar de un ahorcado  
 una muela; puse a un lado,  
 como arlequín, la escalera.  
 Subió Fabia, quedé al pie,  
 y díjome el salteador: 965  
 «Sube, Tello, sin temor,  
 o si no, yo bajaré».  
 ¡San Pablo, allí me caí!  
 Tan sin alma vine al suelo,  
 que fue milagro del cielo 970  
 el poder volver en mí.  
 Bajó, desperté turbado,  
 y de mirarme afligido,  
 porque, sin haber llovido,  
 estaba todo mojado. 975  
 ALONSO Tello, un verdadero amor  
 en ningún peligro advierte.  
 Quiso mi contraria suerte  
 que hubiese competidor,

<sup>953</sup> «Cada gallo canta en su muladar» era refrán muy conocido.

<sup>957</sup> *cercos*: los que trazaban los hechiceros para su conjuros.

<sup>963</sup> El *arlequín*, grotescamente vestido, hace muecas y burlas subido a una escalera puesta a un lado de la maroma en que actúa el acróbata (así puede verse, por ejemplo, en un antiguo grabado publicado por J. E. Varey). Cfr. Luis Quiñones de Benavente, *El avantal*: «os volvéis arlequín..., en la... maroma o tela haciendo... volatín»; y W. F. King [1972], n. 34.

<sup>968</sup> Tello invoca a San Pablo recordando su célebre caída (*Act. apost.*, IX, 4).

y que trate, enamorado, 980  
 casarse con doña Inés;  
 pues ¿qué he de hacer, si me ves  
 celoso y desesperado?  
 No creo en hechicerías,  
 que todas son vanidades: 985  
 quien concierta voluntades,  
 son méritos y porfias.  
 Inés me quiere, yo adoro  
 a Inés, yo vivo en Inés; (c) (c) (c)  
 todo lo que Inés no es 990  
 desprecio, aborrezco, ignoro.  
 Inés es mi bien, yo soy  
 esclavo de Inés; no puedo  
 vivir sin Inés; de Olmedo  
 a Medina vengo y voy, 995  
 porque Inés mi dueño es \* (c) (c) (c)  
 para vivir o morir. \* (c) (c) (c)  
 TELLO Sólo te falta decir:  
 «Un poco te quiero, Inés».  
 ¡Plega a Dios que por bien sea! 1000  
 ALONSO Llama, que es hora.  
 TELLO Yo voy.  
 ANA ¿Quién es?  
 TELLO ¡Tan presto! Yo soy.  
 ¿Está en casa Melibea?  
 Que viene Calisto aquí. (c) (c) (c)

987 «Porfie Vueseñoria, / que la victoria de amor / sólo estriba en la porfia» (*Quien bien ama tarde obliga*, I):

996 *dueño*, y no *dueña*, no sólo por obediencia a una antigua tradición (ya la poesía trovadoresca llamaba a la amada *midons*, en masculino), sino también porque *dueña* (usado normalmente con el valor de 'vieja criada' o 'mujer de edad') tenía una connotación negativa.

999 Correas recoge: «Un poco te quiero Inés; / yo te lo diré después» (cfr. el v. 1011). Es uno entre los «muchos cantares [que] lograron... una amplia y a veces duradera proverbialización» (M. Frenk); Lope vuelve a citarlo en *La noche toledana*, II; lo recordaron también Calderón, Gabriel Lasso de la Vega, etc.

ANA           Aguarda un poco, Sempronio.           1005  
TELLO       ¿Si haré falso testimonio? *meu...*

*Sale DOÑA INÉS.*

INÉS        ¿El mismo?

ANA           Señora, sí.

INÉS        ¡Señor mío...!

ALONSO        Bella Inés,  
esto es venir a vivir.

TELLO        Agora no hay que decir:           1010  
«Yo te lo diré después».

INÉS        ¡Tello amigo!

TELLO        ¡Reina mía!

INÉS        Nunca, Alonso de mis ojos,  
por haberme dado enojos  
esta ignorante porfía           1015  
de don Rodrigo, esta tarde,  
he estimado que me vieses...

.....  
.....

ALONSO        Aunque fuerza de obediencia           1020  
te hiciese tomar estado,  
no he de estar desengañado  
hasta escuchar la sentencia.

Bien el alma me decía,  
y a Tello se lo contaba           1025  
cuando el caballo sacaba

—y el sol los que aguarda el día—,  
que de alguna novedad

procedía mi tristeza,  
viniendo a ver tu belleza,           1030  
pues me dices que es verdad.

<sup>1006</sup> Otras ediciones traen: «¿Si haré [cfr. 1896], falso testimonio?»  
Tello parece preguntarse (cfr. 680) si mentirá al aplicar tales nombres a  
don Alonso y doña Inés; pero, aun siendo Tello quien ha iniciado el  
juego, también cabe entender: «Si haré, falso testimonio [= Ana]».

<sup>1027</sup> Alude a los caballos del carro de Febo, en que va el sol.

- ¡Ay de mí si ha sido así!
- INÉS No lo creas, porque yo  
diré a todo el mundo no,  
después que te dije sí. 1035
- Tú solo dueño has de ser  
de mi libertad y vida;  
no hay fuerza que el ser impida,  
don Alonso, tu mujer.  
Bajaba al jardín ayer, 1040  
y como por don Fernando  
me voy de Leonor guardando,  
a las fuentes, a las flores  
estuve diciendo amores,  
y estuve también llorando. 1045
- «Flores y aguas —les decía—,  
dichosa vida gozáis,  
pues, aunque noche pasáis  
veis vuestro sol cada día».  
Pensé que me respondía 1050  
la lengua de una azucena  
(¡qué engaños amor ordena!):  
«Si el sol que adorando estás  
viene de noche, que es más,  
Inés, ¿de qué tienes pena?» 1055
- TELLO Así dijo a un ciego un griego  
que le contó mil disgustos:  
«Pues tiene la noche gustos,  
¿para qué te quejas, ciego?»
- INÉS Como mariposa llego 1060  
a estas horas, deseosa  
de tu luz... No mariposa,  
fénix ya, pues de una suerte  
me da vida y me da muerte

1052 Cfr. 154 n.

1059 El apotegma adapta un dicho de Antipatro el Cirenaico («cuius caecitatem cum mulierculae lamentarentur, 'quid agitis', inquit, 'an vobis nulla videtur voluptas esse nocturna?»; Cicerón, *Tusculanas*, V, 38, 112), difundido por múltiples fuentes.

	llama tan dulce y hermosa.	1065
ALONSO	¡Bien haya el coral, amén, de cuyas hojas de rosas palabras tan amorosas salen a buscar mi bien! Y advierte que yo también, cuando con Tello no puedo, mis celos, mi amor, mi miedo digo en tu ausencia a las flores.	1070
TELLO	Yo le vi decir amores a los rábanos de Olmedo; que un amante suele hablar con las piedras, con el viento.	1075
ALONSO	No puede mi pensamiento ni estar solo, ni callar; contigo, Inés, ha de estar, contigo hablar y sentir. ¡Oh, quién supiera decir lo que te digo en ausencia! Pero estando en tu presencia aun se me olvida el vivir. •	1080
	Por el camino le cuento tus gracias a Tello, Inés, y celebramos después tu divino entendimiento. Tal gloria en tu nombre siento, que una mujer recibí	1085
		1090

<sup>1065</sup> «Muchos cuentan que... / la fénix..., / cuando viene en suma / a estar vieja, hace una hoguera... / adonde el cuerpo caduco / recuesta... / Muere, en fin, aquel primero / fénix, y el quemado aroma / cría una blanca paloma / que sale de su ceniza, / con que su ser eterniza...» (*El peregrino en su patria*): «così... / lo mio voler... / torna al suo stato di prima; / arde e more e riprende i nervi suoi / e vive poi con la fenice a prova» (Petrarca, *Canzoniere*, 135, 9-15). No menos común es la imagen de la mariposa y la luz.

<sup>1067</sup> coral y rosas, por 'labios' o 'boca', son metáforas manoseadísimas; cfr. 99-102.

<sup>1075</sup> Era proverbial la buena calidad de los rábanos de Olmedo (vid. abajo, 1871).

<sup>1091</sup> *recibi*: tomé a mi servicio.

- de tu nombre, porque así,  
 llamándola todo el día,  
 pienso, Inés, señora mía,  
 que te estoy llamando a ti. 1095
- TELLO Pues advierte, Inés discreta,  
 de los dos tan nuevo efeto,  
 que a él le has hecho discreto,  
 y a mí me has hecho poeta.  
 Oye una glosa a un estribo 1100  
 que compuso don Alonso,  
 a manera de responso,  
 si los hay en muerto vivo. —
- En el valle a Inés*  
*la dejó riendo:* 1105  
*si la ves, Andrés,*  
*dile cuál me ves*  
*por ella muriendo.] —*
- INÉS ¿Don Alonso la compuso?  
 TELLO Que es buena jurarte puedo 1110  
 para poeta de Olmedo.  
 Escucha. .
- ALONSO Amor lo dispuso.  
 TELLO Andrés, después que las bellas  
 plantas de Inés goza el valle,  
 tanto florece con ellas, 1115  
 que quiso el cielo trocalle  
 por sus flores sus estrellas.  
 Ya el valle es cielo, después  
 que su primavera es,  
 pues verá el cielo en el suelo 1120  
 quien vio —pues Inés es cielo—  
*en el valle a Inés.*

<sup>1100</sup> *estribo*: 'estribillo' o 'breve texto poético adecuado para servir de tal o dar lugar a una glosa'.

<sup>1108</sup> La quintilla era muy conocida; cfr. arriba, pág. 64, n. 55.

<sup>1116</sup> *trocalle*: la asimilación de la -r del infinitivo a la -l del enclítico, común en lo antiguo, se usa en nuestra comedia casi únicamente cuando facilita la rima (cfr. 1337-39-41; 1370, etc.; pero 2439).

Con miedo y respeto estampo  
 el pie donde el suyo huella;  
 que ya Medina del Campo 1125  
 no quiere aurora más bella  
 para florecer su campo.  
 Yo la vi de amor huyendo,  
 cuanto miraba matando,  
 su mismo desdén venciendo; 1130  
 y aunque me partí llorando,  
*la dejé riendo.*  
 • Dile, Andrés, que ya me veo  
 muerto por volverla a ver...  
 Aunque, cuando llegues, creo 1135  
 que no será menester,  
 que me habrá muerto el deseo.  
 No tendrás qué hacer después  
 que a sus manos vengativas  
 llegues, si una vez la ves, 1140  
 ni aun es posible que vivas,  
*si la ves, Andrés.*  
 Pero si matarte olvida  
 por no hacer caso de ti,  
 dile a mi hermosa homicida, 1145  
 que por qué se mata en mí,  
 pues que sabe que es mi vida.  
 Dile: «Cruel, no le des  
 muerte, si vengada estás  
 y te ha de pesar después». 1150  
 Y pues no me has de ver más,  
*dile cuál me ves.*  
 Verdad es que se dilata  
 el morir, pues con mirar  
 vuelve a dar vida la ingrata, 1155

---

1127 Cfr. sólo J. de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde* (1659), VI:  
 «Empieza [el poeta] su obra... a una dama..., y lo primero con que topa  
 es aquello, tantas veces repetido como errado, que el contacto de su  
 pie produjo la flor en la tierra», etc. «El pie con que floreces / estos  
 dichosos campos, nueva Flora...» (*El villano en su rincón*, 1314-15).



y así se cansa en matar,  
pues da vida a cuantos mata;  
pero muriendo o viviendo,  
no me pienso arrepentir  
de estarla amando y sirviendo; 1160  
que no hay bien como vivir  
*por ella muriendo.*

INÉS Si es tuya, notablemente  
te has alargado en mentir  
por don Alonso.

ALONSO Es decir, 1165  
que mi amor en versos miente...  
Pues, señora, ¿qué poesía  
llegará a significar  
mi amor?

INÉS ¡Mi padre!

ALONSO ¿Ha de entrar?

INÉS Escondeos.

ALONSO ¿Dónde?

*Ellos se entran, y sale DON PEDRO.*

PEDRO Inés mía, 1170  
¿agora por recoger?

INÉS ¿Cómo no te has acostado?  
Rezando, señor, he estado,  
por lo que dijiste ayer,  
rogando a Dios que me incline 1175  
a lo que fuere mejor.

PEDRO Cuando para ti mi amor  
imposibles imagine,  
no pudiera hallar un hombre  
como don Rodrigo, Inés. 1180

INÉS Así dicen todos que es  
de su buena fama el nombre;  
y habiéndome de casar,  
ninguno en Medina hubiera,

- ni en Castilla, que pudiera  
sus méritos igualar. 1185
- PEDRO ¿Cómo habiendo de casarte?  
INÉS Señor, hasta ser forzoso  
decir que ya tengo esposo, *no es como*  
no he querido disgustarte. 1190
- PEDRO ¡Esposo! ¿Qué novedad  
es ésta, Inés?
- INÉS Para ti  
será novedad, que en mí  
siempre fue mi voluntad.  
Y, ya que estoy declarada, 1195  
hazme mañana cortar  
un hábito, para dar  
fin a esta gala escusada;  
que así quiero andar, señor,  
mientras me enseñan latín. 1200  
Leonor te queda, que al fin  
te dará nietos Leonor.  
Y por mi madre te ruego  
que en esto no me repliques,  
sino que medios apliques 1205  
a mi elección y sosiego.  
Haz buscar una mujer  
de buena y santa opinión,  
que me dé alguna lición  
de lo que tengo de ser, 1210  
y un maestro de cantar,  
que de latín sea también.
- PEDRO ¿Eres tú quien habla, o quién?  
INÉS Esto es hacer, no es hablar.

<sup>1189</sup> «Esposa y esposo, los que han dado palabra de casamiento..., lat. *sponsa et -us*» (Covarrubias). Inés finge querer irse monja (cfr. 1197, etcétera). Vid. arriba, pág. 69.

<sup>1209</sup> «El empleo excesivo de *i*, *u*, no sólo dura todo el siglo xvi..., sino que algunos casos penetran en el siglo xvii; *lición* ['lección'], *perfición* eran corrientes, y *afición* llegó a perpetuarse» (R. Lapesa).

PEDRO	Por una parte, mi pecho se entenece de escucharte, Inés, y por otra parte, de duro mármol le has hecho.	1215
	En tu verde edad mi vida esperaba sucesión; pero si esto es vocación, no quiera Dios que lo impida.	1220
	Haz tu gusto, aunque tu celo en esto no intenta el mío; que ya sé que el albedrío no presta obediencia al cielo.	1225
	Pero porque suele ser nuestro pensamiento humano tal vez inconstante y vano —y en condición de mujer, que es fácil de persuadir, tan poca firmeza alcanza, que hay de mujer a mudanza lo que de hacer a decir—,	1230
	mudar las galas no es justo, pues no pueden estorbar a leer latín o cantar, ni a cuanto fuere tu gusto.	1235
	Viste alegre y cortesana, que no quiero que Medina, si hoy te admirare divina, mañana te burle humana.	1240
	Yo haré buscar la mujer y quien te enseñe latín, pues a mejor padre, en fin, es más justo obedecer.	1245
	Y con esto, a Dios te queda; que, para no darte enojos,	

---

<sup>1233</sup> Otra conocida mezcla de paronomasia y etimología irónica definía a la *mujer* como «*mollis aer*».

van a esconderse mis ojos  
adonde llorarte pueda. 1250

*Vase, y salgan DON ALONSO y TELLO.*

INÉS            Pérame de haberte dado  
disgusto.

ALONSO            A mí no me pesa,  
por el que me ha dado el ver  
que nuestra muerte conciertas. •  
¡Ay, Inés! ¿Adónde hallaste 1255  
en tal desdicha, en tal pena,  
tan breve remedio?

INÉS                            Amor  
en los peligros enseña  
una luz por donde el alma  
posibles remedios vea. 1260

ALONSO    Este ¿es remedio posible?  
INÉS        Como yo agora le tenga  
para que este don Rodrigo  
no llegue al fin que desea,  
bien sabes que breves males 1265  
la dilación los remedia;

que no dejan esperanza,  
si no hay segunda sentencia.  
TELLO       Dice bien, señor; que en tanto  
que doña Inés cante y lea, 1270  
podéis dar orden los dos  
para que os valga la Iglesia.

---

<sup>1265</sup> *breves males*: males que han de llegar en breve, inminentes.

<sup>1267</sup> Entiéndase: 'mientras, en cambio, de no remediarlos la dilación, no dejan lugar a la esperanza...'.  
<sup>1272</sup> Para ello, había que *depositar* a doña Inés; *depositar* valía

«poner en libertad la doncella que ha dado palabra de casamiento, sacándola de casa sus padres o parientes y entrándola en convento o en otro paraje seguro, donde se la pueda libremente explorar su voluntad, lo que se ejecuta por el juez eclesiástico» (*Dicc. de Autoridades*).

	Sin esto, desconfiado don Rodrigo, no hará fuerza a don Pedro en la palabra, pues no tendrá por ofensa que le deje doña Inés por quien dice que le deja. También es linda ocasión para que yo vaya y venga con libertad a esta casa.	1275      1280
ALONSO TELLO	¡Libertad! ¿De qué manera? Pues ha de leer latín, ¿no será fácil que pueda ser yo quien venga a enseñarla? ¡Y verás con qué destreza la enseño a leer tus cartas!	1285
ALONSO TELLO	¡Qué bien mi remedio piensas! Y aun pienso que podrá Fabia servirte en forma de dueña, siendo la santa mujer que con su falsa apariencia venga a enseñarla.	1290
INÉS	Bien dices, Fabia será mi maestra de virtudes y costumbres.	1295
TELLO ALONSO	¡Y qué tales serán ellas! Mi bien, yo temo que el día —que es amor dulce materia para no sentir las horas, que por los amantes vuelan— nos halle tan descuidados, que al salir de aquí me vean, o que sea fuerza quedarme. ¡Ay, Dios! ¡Qué dichosa fuerza! Medina a la Cruz de Mayo	1300   1305

<sup>1273</sup> *desconfiado*: habiendo perdido la esperanza; cfr. 206.

<sup>1304</sup> Cabe conjeturar que en el original este verso estaba en boca de Inés.

<sup>1305</sup> *la Cruz de Mayo*: el día 3, fiesta de la Invención de la Santa Cruz.

hace sus mayores fiestas :  
 yo tengo que prevenir,  
 que, como sabes, se acercan ;  
 que, fuera de que en la plaza  
 quiero que galán me veas, 1310  
 de Valladolid me escriben  
 que el rey don Juan viene a verlas ;  
 que en los montes de Toledo  
 le pide que se entretenga  
 el Condestable estos días, 1315  
 porque en ellos convalezca,  
 y de camino, señora,  
 que honre esta villa le ruega ;  
 y así, es razón que le sirva  
 la nobleza desta tierra. 1320  
 Guárdete el cielo, mi bien.  
 INÉS Espera, que a abrir la puerta  
 es forzoso que yo vaya.  
 ALONSO ¡Ay luz! ¡Ay aurora necia,  
 de todo amante envidiosa! 1325  
 TELLO Ya no aguardéis que amanezca.  
 ALONSO ¿Cómo?  
 TELLO Porque es de día.  
 ALONSO Bien dices, si a Inés me muestras.

---

<sup>1315</sup> *el Condestable*, don Álvaro de Luna; más abajo (2092-95; 2517-18), se explica que el Rey va a Toledo para unas vistas con «el Infante» (?), lo que parece sin ninguna consistencia histórica (vid. notas a 1564-72), por más que se haya apuntado que don Juan II pasó por Medina en 1451, precedido por el príncipe don Enrique y en camino de Tordesillas a Toledo.

<sup>1325</sup> La queja o dicterio contra la aurora, cuya llegada separa a los amantes, es tema poético universal (y constitutivo de un género bien definido: el *alba* o *albada*) ; en España, desde fines del xv, tal situación aparece a menudo en el teatro: «En ocasiones se introduce... con vistas a crear un contraste deliberado con la muerte del amante, inmediata o algo posterior... Semejante asociación... con la muerte es la que se da en *La Celestina* y en *El Caballero de Olmedo*» (E. M. Wilson).

Pero ¿cómo puede ser,  
Tello, cuando el sol se acuesta? 1330  
TELLO Tú vas de espacio, él aprisa;  
apostaré que te quedas.

*Salen DON RODRIGO y DON FERNANDO.*

RODR. Muchas veces había reparado,  
don Fernando, en aqueste caballero,  
del corazón solícito avisado. 1335

El talle, el grave rostro, lo severo,  
celoso me obligaban a miralle.  
FERN. Efetos son de amante verdadero,  
que, en viendo otra persona de buen talle,  
tienen temor que si le ve su dama 1340  
será posible o fuerza codicialle.

RODR. Bien es verdad que él tiene tanta fama,  
que, por más que en Medina se encubría,  
el mismo aplauso popular le aclama.  
Vi, como os dije, aquel mancebo, un día, 1345  
que la capa perdida en la pendencia,  
contra el valor de mi opinión, traía.

Hice secretamente diligencia,  
después de hablarle, y satisfecho quedo  
que tiene esta amistad correspondencia. 1350  
Su dueño es don Alonso, aquel de Ol-  
[medo,  
alanceador galán y cortesano,  
de quien hombres y toros tienen miedo.

<sup>1330</sup> O el *sol* es 'Inés' o *acostarse*, como término náutico, vale 'llegarse a la costa u a otra cualquier tierra' (E. de Salazar), 'acercarse'.

<sup>1333</sup> «Son los tercetos para cosas graves» (*Arte nuevo*, 311); más en concreto, en el teatro de Lope, «úsanse sólo para el diálogo... El estilo es llano, pero ligado a la expresión de sentimientos elevados. Ocasionalmente también sirven para comentarios dialogados, bien de carácter factual... o con reflexiones graves» (D. Marín).

<sup>1340</sup> *tienen*: cabría leer *tiene*.

<sup>1347</sup> Es decir, 'en detrimento de mi honra o prestigio'.

<sup>1349</sup> *satisfecho*: enterado (cfr. 1898).

Pues si éste sirve a Inés, ¿qué intento  
en vano?

O ¿cómo quiero yo, si ya le adora, 1355  
que Inés me mire con semblante humano?

FERN. ¿Por fuerza ha de quererle?

RODR. Él la enamora,  
y merece, Fernando, que le quiera.

¿Qué he de pensar, si me aborrece agora?

FERN. Son celos, don Rodrigo, una quimera 1360  
que se forma de envidia, viento y sombra,  
con que lo incierto imaginado altera;  
una fantasma que de noche asombra,  
un pensamiento que a locura inclina,  
y una mentira que verdad se nombra. 1365

RODR. Pues ¿cómo tantas veces a Medina  
viene y va don Alonso? Y ¿a qué efeto  
es cédula de noche en una esquina?

Yo me quiero casar; vos sois discreto:  
¿qué consejo me dais, si no es matalle? 1370

FERN. Yo hago diferente mi conceto;  
que ¿cómo puede doña Inés amalle,  
si nunca os quiso a vos?

RODR. Porque es respuesta  
que tiene mayor dicha o mejor talle.

FERN. Mas porque doña Inés es tan honesta, 1375  
que aun la ofendéis con nombre de marido.

---

1360 Las siguientes definiciones de los celos tienen infinitas réplicas en Lope y sus contemporáneos, aparte —lo que es más importante— encarnación dramática en buen número de comedias.

1363 *una fantasma*: «los neutros griegos en *-ma* se incorporaron en general al neutro latino», si bien en romance «la atracción hacia el femenino, por la influencia de la *-a*, ha sido mucho más decidida que en el latín popular... Con todo, la erudición moderna trató de imponer... el género masculino..., y lo logró en una serie de voces que eran femeninas en el uso clásico» o «presentan vacilación hasta hoy» (A. Rosenblat); *asombra*: 'asusta'.

1368 Es decir, pasa la noche allí, como los avisos o pasquines que se fijaban en las esquinas; cfr. 93 n. (al final).



- RODR. Yo he de matar a quien vivir me cuesta  
 en su desgracia, porque tanto olvido  
 no puede proceder de honesto intento.  
 Perdí la capa y perderé el sentido. } 1380
- FERN. Antes dejarla a don Alonso siento  
 que ha sido como echársela en los ojos.  
 Ejecutad, Rodrigo, el casamiento;  
 llévase don Alonso los despojos,  
 y la vitoria vos.
- RODR. Mortal desmayo 1385  
 cubre mi amor de celos y de enojos.
- FERN. Salid galán para la Cruz de Mayo,  
 que yo saldré con vos; pues el Rey viene,  
 las sillas piden el castaño y bayo.  
 Menos aflige el mal que se entretiene. 1390
- RODR. Si viene don Alonso, ya Medina  
 ¿qué competencia con Olmedo tiene?
- FERN. ¡Qué loco estáis!
- RODR. Amor me desatina.

*Vanse.*

*Salen DON PEDRO, DOÑA INÉS, DOÑA LEONOR.*

- PEDRO No porfies.
- INÉS No podrás  
 mi propósito vencer. 1395
- PEDRO Hija, ¿qué quieres hacer,  
 que tal veneno me das?  
 Tiempo te queda...
- INÉS Señor,  
 ¿qué importa el hábito pardo,  
 si para siempre le aguardo? 1400
- LEONOR Necia estás.

<sup>1382</sup> «Echarle a uno capas, porque no le tome el toro, es favorecerle...»  
 (Covarrubias).

<sup>1389</sup> Cfr. 1992 y n.



	a que acetéis tal esposo, que es muy noble caballero.	1425
PEDRO	Y ¡cómo, madre, si lo es!	
FABIA	Sabiendo que anda a buscar quien venga a morigerar los verdes años de Inés, quien la guíe, quien la muestre las sémitas del Señor, y al camino del amor como a principianta adiestre, hice oración, en verdad, y tal impulso me dio, que vengo a ofrecerme yo para esta necesidad, aunque soy gran pecadora.	1430
PEDRO	Esta es la mujer, Inés, que has menester.	1435
INÉS	Esta es la que he menester agora. Madre, abrázame.	1440
FABIA	Quedito, que el silicio me hace mal.	
PEDRO	No he visto humildad igual.	
LEONOR	En el rostro trae escrito lo que tiene el corazón.	1445
FABIA	¡Oh, qué gracia! ¡Oh, qué belleza! Alcance tu gentileza mi deseo y bendición. ¿Tienes oratorio?	
INÉS	Madre, comienzo a ser buena agora.	1450

---

<sup>1431</sup> Explica el latinismo (*semita* 'senda') la atracción de la fórmula bíblica: «Domine..., semitas tuas edoce me» (*Salmos*, 24,4), etc.

<sup>1433</sup> *adestrar*: llevar de la diestra.

<sup>1443</sup> «Algunos escriben *silicio* [abundan los ejemplos en el Siglo de Oro], pero no bien, respecto de venir del latino *cilicium*» (*Autoridades*).

- FABIA Como yo soy pecadora,  
estoy temiendo a tu padre.
- PEDRO No le pienso yo estorbar  
tan divina vocación. 1455
- FABIA En vano, infernal dragón,  
la pensabas devorar.  
No ha de casarse en Medina:  
monasterio tiene Olmedo;  
*Domine*, si tanto puedo, 1460  
*ad iuvandum me festina*.
- PEDRO Un ángel es la mujer.
- Sale TELLO, de gorrón\*.*
- TELLO Si con sus hijas está,  
yo sé que agradecerá  
que yo me venga a ofrecer. 1465  
El maestro que buscáis  
está aquí, señor don Pedro,  
para latín y otras cosas,  
que dirá después su efeto.  
Que buscáis un estudiante 1470  
en la iglesia me dijeron,  
porque ya desta señora  
se sabe el honesto intento.  
Aquí he venido a servirlos,  
puesto que soy forastero, 1475  
si valgo para enseñarla.
- PEDRO Ya creo y tengo por cierto,  
viendo que todo se junta,  
que fue voluntad del cielo.  
En casa puede quedarse 1480  
la madre, y este mancebo  
venir a darte lición.

<sup>1461</sup> De los *Salmos*, 69,2: 'Señor, apresúrate a auxiliarme.'

\* *gorrón*, *capigorrón*, estudiante pobre (por la capa y gorra que solían llevar, frente al manteo y bonete de los ricos).

<sup>1475</sup> *puesto que*: con valor adversativo, 'aunque'.

	Concertadlo, mientras vuelvo. ¿De dónde es, galán?	
TELLO	Señor, soy calahorreño.	1485
PEDRO	¿Su nombre?	
TELLO	Martín Peláez.	
PEDRO	Del Cid debe de ser deudo. ¿Dónde estudió?	
TELLO	En La Coruña, y soy por ella maestro.	
PEDRO	¿Ordenóse?	
TELLO	Sí, señor, de visperas.	1490
PEDRO	Luego vengo.	
TELLO	¿Eres Fabia?	
FABIA	¿No lo ves?	
LEONOR	Y ¿tú Tello?	
INÉS	¡Amigo Tello!	
LEONOR	¿Hay mayor bellaquería?	
INÉS	¿Qué hay de don Alonso?	
TELLO	¿Puedo fiar de Leonor?	1495
INÉS	Bien puedes.	
LEONOR	Agraviara Inés mi pecho y mi amor, si me tuviera su pensamiento encubierto.	
TELLO	Señora, para servirte, está don Alonso bueno; para las fiestas de mayo, tan cerca ya, previniendo	1500

<sup>1484</sup> Faltan dos sílabas. Vid. arriba, pág. 86.

<sup>1486</sup> Así se llama, en derivados tardíos del *Cantar del Cid* y en romances cronísticos, cierto personaje «que, de cobarde que era, llegó a ser uno de los más valientes compañeros del Campeador» (R. Menéndez Pidal); cfr. *La Gatomaquia*, IV, 162-163: «ni por Martín Peláez, / que del Cid heredó la valentía...».

<sup>1491</sup> El *ordenado de visperas* debe rezar esta hora del oficio eclesiástico; Tello, claro es, siempre ha estado «en visperas» de ordenarse, sin hacerlo nunca; y es maestro por La Coruña, donde jamás hubo Universidad.

galas, caballos, jaeces,  
lanza y rejones; que pienso 1505  
que ya le tiemblan los toros.  
Una adarga habemos hecho,  
si se conciertan las cañas,  
como de mi raro ingenio.  
Allá la verás, en fin. 1510

INÉS ¿No me ha escrito?  
TELLO Soy un necio.  
Esta, señora, es la carta.  
INÉS Bésola de porte y leo.

DON PEDRO *vuelve.*

PEDRO Pues pon el coche, si está  
malo el alazán. ¿Qué es esto? 1515  
TELLO Tu padre. Haz que lees, y yo  
haré que latín te enseñó.  
*Dominus...*

INÉS *Dominus...*  
TELLO Diga.  
INÉS ¿Cómo más?  
TELLO *Dominus meus.*  
INÉS *Dominus meus.*  
TELLO Así, 1520  
poco a poco irá leyendo.  
PEDRO ¿Tan presto tomas lición?  
INÉS Tengo notable deseo.  
PEDRO Basta; que a decir, Inés,  
me envía el Ayuntamiento 1525  
que salga a las fiestas yo.  
INÉS Muy discretamente han hecho,

---

<sup>1507</sup> *adarga*: 'escudo de cuero o ante, para embrazar', usado en los juegos de cañas, diversión caballeresca en que los participantes, en cuadrillas, se acometían con cañas (cfr. la descripción de *El maestro de danzar*, I).

<sup>1513</sup> El *porte* lo pagaban los destinatarios.

<sup>1526</sup> *salga*: 'atienda a, me ocupe en...'.



COND.	Contienen sólo firmar; no has de ocuparte en oír.	
REY	Decid con mucha presteza.	
COND.	¿Han de entrar?	
REY	Ahora no.	
COND.	Su Santidad concedió lo que pidió Vuestra Alteza por Alcántara, señor.	1560
REY	Que mudase le pedí el hábito, porque ansí pienso que estará mejor.	1565
COND.	Era aquel traje muy feo.	
REY	Cruz verde pueden traer. Mucho debo agradecer al Pontífice el deseo que de nuestro aumento muestra, con que irán siempre adelante estas cosas del Infante en cuanto es de parte nuestra.	1570
COND.	Éstas son dos provisiones, y entrambas notables son.	1575
REY	¿Qué contienen?	
COND.	La razón de diferencia que pones entre los moros y hebreos que en Castilla han de vivir.	
REY	Quiero con esto cumplir, Condestable, los deseos	1580

---

<sup>1564</sup> «El Maestre y caballeros de la Orden de Alcántara traían por hábito un capirote vestido, con una chía [‘una especie de beca’] tan ancha como una mano y larga de palmo y medio»; y fue en realidad el infante don Fernando de Antequera, en 1411, quien «envió suplicar... que Su Santidad pluguiese mudarles el hábito e mandase que dejasen los capirotos y trajesen cruces verdes, como los de Calatrava las traían coloradas» (*Crónica de Juan II*, año V [1411], cap. 21).

<sup>1572</sup> Quizá aluda al Compromiso de Caspe (1410-1412); quizá se haga cargo de la citada súplica del Infante al Papa Luna. Como se observará, la cronología y el fondo histórico no son demasiado fieles.



	de fray Vicente Ferrer, que lo ha deseado tanto.	
COND.	Es un hombre docto y santo.	
REY	Resolví con él ayer	1585
	que en cualquiera reino mío donde mezclados están, a manera de gabán traiga un tabardo el judío con una señal en él,	1590
	y un verde capuz el moro. Tenga el cristiano el decoro que es justo: apártese dél; que con esto tendrán miedo los que su nobleza infaman.	1595
COND.	A don Alonso, que llaman «el Caballero de Olmedo», hace Vuestra Alteza aquí merced de un hábito.	
REY	Es hombre de notable fama y nombre.	1600
	En esta villa le vi cuando se casó mi hermana.	

---

<sup>1593</sup> «Y entre muchas cosas que este santo fraile [San Vicente] amonestó en sus predicaciones, suplicó al Rey [menor aún] e a la Reina [Catalina de Lancaster] e al Infante que en todas las cibdades e villas de sus reinos mandasen apartar los judíos e moros, porque de su continua conversación con los cristianos se seguían grandes daños»; doña Catalina, el 12 de enero de 1412, en Valladolid, así, «ordenó que los judíos trajesen tabardos con una señal bermeja e los moros capuces verdes con una luna clara» (*ibidem*, cap. 22).

<sup>1599</sup> *hábito* de una de las Órdenes Militares, entre cuyas dignidades y prebendas se contaba la *encomienda* (1609), dotada de tierras y rentas.

<sup>1602</sup> Ni María ni Catalina, hijas de Enrique III, se casaron en Valladolid (donde al parecer se desarrolla esta escena); pero en el mismo 1418, «estando allí en Medina [cfr. 854 n.], fue fablado entre los grandes... se ficiese casamiento de cualquier de los Infantes, fijos del Rey de Aragón, con la infante doña Catalina, hermana del Rey; lo cual fue así acordado, y asentado que el infante don Enrique casase con la dicha... Catalina» (Barrientos, *Refundición*, XI).

COND. Pues pienso que determina,  
 por servirte, ir a Medina  
 a las fiestas de mañana. 1605

REY Decidle que fama emprenda  
 en el arte militar,  
 porque yo le pienso honrar  
 con la primera encomienda.

*Vanse.*

*Sale DON ALONSO.*

ALONSO ¡Ay, riguroso estado,  
 ausencia mi enemiga,  
 que dividiendo el alma  
 puedes dejar la vida!  
 ¡Cuán bien por tus efetos,  
 te llaman muerte viva, 1615  
 pues das vida al deseo  
 y matas a la vista!  
 ¡Oh, cuán piadosa fueras,  
 si al partir de Medina  
 la vida me quitaras 1620  
 como el alma me quitas!  
 En ti, Medina, vive  
 aquella Inés divina,  
 que es honra de la corte  
 y gloria de la villa. 1625  
 Sus alabanzas cantan  
 las aguas fugitivas,  
 las aves, que la escuchan,  
 las flores, que la imitan.  
 Es tan bella, que tiene 1630

---

<sup>1610</sup> El romancillo siguiente figura en *La Dorotea* (III, 4), en versión mucho más amplia y con diversas variantes (recojo las más pertinentes, precedidas de la sigla *D*).

<sup>1611</sup> *D* «ausencia fermentida».

<sup>1619</sup> *D* «si en aquesta partida».

<sup>1621</sup> *D* trae cuatro versos más.

<sup>1623</sup> *D* «Una pastora vive / de partes tan divinas.»

envidia de sí misma,  
 pudiendo estar segura  
 que el mismo sol la envidia;  
 pues no la ve más bella,  
 por su dorada cinta, 1635  
 ni cuando viene a España,  
 ni cuando va a las Indias.  
 Yo merecí quererla.  
 ¡Dichosa mi osadía,  
 que es merecer sus penas 1640  
 calificar mis dichas!  
 Cuando pudiera verla,  
 adorarla y servirla,  
 la fuerza del secreto  
 de tanto bien me priva. 1645  
 Cuando mi amor no fuera  
 de fe tan pura y limpia,  
 las perlas de sus ojos  
 mi muerte solicitan.  
 Llorando por mi ausencia 1650  
 Inés quedó aquel día,  
 que sus lágrimas fueron  
 de sus palabras firma.  
 Bien sabe aquella noche  
 que pudiera ser mía. 1655  
 Cobarde amor, ¿qué aguardas,  
 cuando respetos miras?  
 ¡Ay, Dios, qué gran desdicha,  
 partir el alma y dividir la vida!

*Sale TELLO.*

---

<sup>1635</sup> Quiere decir: 'en todo su camino'.

<sup>1637</sup> Nótese el anacronismo; el romancillo, pues, quizá sea anterior a la comedia. *D* añade cuatro versos.

<sup>1644</sup> *D* «Cuando seguro estaba / de verla y de servirla, / la poderosa fuerza».

<sup>1647</sup> Como 1649 y 1658, este verso se aprovecha en *D*.

TELLO	¿Merezco ser bien llegado?	1660
ALONSO	No sé si diga que sí, que me has tenido sin mí con lo mucho que has tardado.	
TELLO	Si por tu remedio ha sido,	
	¿en qué me puedes culpar?	1665
ALONSO	¿Quién me puede remediar, si no es a quien yo le pido?	
	¿No me escribe Inés?	
TELLO	Aquí	
	te traigo cartas de Inés.	
ALONSO	Pues hablarásme después en lo que has hecho por mí.	1670
	<i>Lea.</i>	
	«Señor mío, después que os partistes * no he vivido; que sois tan cruel, que aun no me dejáis vida cuando os vais».	
TELLO	¿No lees más?	
ALONSO	No.	
TELLO	¿Por qué?	
ALONSO	Porque manjar tan suave de una vez no se me acabe. Hablemos de Inés.	
TELLO	Llegué	1675
	con media sotana y guantes, que parecía de aquellos que hacen en solos los cuellos ostentación de estudiantes.	

<sup>1671</sup> *hablar en*: cfr. 754 n. y 2125.

\* *partistes*: la forma en *-es* de la segunda persona del plural del indefinido es la etimológica; la moderna en *-eis*, analógica, no es rara en los siglos xvi y xvii (cfr. 1687: *dejasteis*), pero no se generalizó sino tardíamente. El empleo del *vos* —en vez de *tú*— subraya el tomo literariamente elaborado de la carta de Inés.

1679 Los lujosos cuellos apanalados o abiertos (no los de «valona a lo estudiantil, sin almidón y sin randas»; *Quijote*, II, 18) estaban prohibidos a los estudiantes (y desde 1623, a todos). «¿Podré entrar? / —Sí, pero el cuello quitado, / como estudiante» (*La doncella Teodor*, I).

- Encajé salutación, 1680  
 verbosa filatería,  
 dando a la bachillería  
 dos piensos de discreción;  
 y volviendo el rostro, vi  
 a Fabia...
- ALONSO Espera, que leo 1685  
 otro poco; que el deseo  
 me tiene fuera de mí.
- Lea.*
- «Todo lo que dejastes ordenado se hizo;  
 sólo no se hizo que viviese yo sin vos,  
 porque no lo dejasteis ordenado».
- TELLO ¿Es aquí contemplación?  
 ALONSO Dime cómo hizo Fabia  
 lo que dice Inés.
- TELLO Tan sabia 1690  
 y con tanta discreción,  
 melindre y hipocresía,  
 que me dieron que temer  
 algunos que suelo ver  
 cabizbajos todo el día. 1695
- De hoy más quedaré advertido  
 de lo que se ha de creer  
 de una hipócrita mujer  
 y un ermitaño fingido.
- Pues si me vieras a mí 1700  
 con el semblante mirlado,  
 dijeras que era traslado  
 de un reverendo alfaquí.

---

<sup>1681</sup> *filatería*: «deste término usamos para dar a entender el tropel de palabras que un hablador embaucador ensarta y enhila para engañarnos y persuadirnos lo que quiere» (Covarrubias); de *filacteria*, 'entre los judíos, cierto rollo con inscripciones bíblicas'.

<sup>1688</sup> Es decir: '¿es al llegar aquí cuando toca quedarse arrobado, como en divina contemplación?'

- Creyóme el viejo, aunque en él  
se ve de un Catón retrato. 1705
- ALONSO Espera, que ha mucho rato  
que no he mirado el papel.
- Lea.*
- «Daos prisa a venir, para que sepáis  
cómo quedo cuando os partís y cómo  
estoy cuando volvéis».
- TELLO ¿Hay otra estación aquí?
- ALONSO En fin, tú hallaste lugar  
para entrar y para hablar. 1710
- TELLO Estudiaba Inés en ti;  
que eras el latín, señor,  
y la lición que aprendía.
- ALONSO Leonor ¿qué hacía?
- TELLO Tenía 1715  
envidia de tanto amor,  
porque se daba a entender  
que de ser amado eres  
digno: que muchas mujeres  
quieren porque ven querer;  
que en siendo un hombre querido 1720  
de alguna con grande afecto,  
piensan que hay algún secreto  
en aquel hombre escondido  
y engañánse, porque son  
correspondencias de estrellas. 1725
- ALONSO Perdonadme, manos bellas,  
que leo el postrer renglón.
- Lea.*

---

<sup>1705</sup> *Catón*, por lo grave y serio.

<sup>1708</sup> *estación*: para orar o arrobarse en la *contemplación* (cfr. 1688), como en las visitas a las iglesias, por Semana Santa (*andar las estaciones*), o en el Via Crucis.

<sup>1721</sup> *afecto*: cfr. 9 n.

<sup>1725</sup> Cfr. 218 n.

«Dicen que viene el Rey a Medina,  
y dicen verdad, pues habéis de venir vos,  
que sois rey mío».

Acabóseme el papel.

TELLO Todo en el mundo se acaba.

ALONSO Poco dura el bien.

TELLO En fin, 1730  
le has leído por jornadas.

ALONSO Espera, que aquí a la margen  
vienen dos o tres palabras.

*Lea.*

«Poneos esa banda al cuello.

¡Ay, si yo fuera la banda!» 1735

TELLO ¡Bien dicho, por Dios, y entrar  
con doña Inés en la plaza!

ALONSO ¿Dónde está la banda, Tello?

TELLO A mí no me han dado nada.

ALONSO ¿Cómo no?

TELLO Pues ¿qué me has dado? 1740

ALONSO Ya te entiendo: luego saca  
a tu elección un vestido.

TELLO Ésta es la banda.

ALONSO Estremada.

TELLO Tales manos la bordaron.

ALONSO Demos orden que me parta. 1745

Pero ¡ay, Tello!

TELLO ¿Qué tenemos?

ALONSO De decirte me olvidaba  
unos sueños que he tenido.

---

<sup>1734</sup> *banda*: de las que solían lucir los caballeros, en fiestas y pasos de armas, y que a menudo llevaban colores o empresas alusivos a sus damas, o bien eran regalo de ellas.

<sup>1742</sup> Era corriente recompensar los servicios de los criados con la ropa de los amos.





	su esposa, que en un jazmín la tragedia viendo estaba.	
	Yo, midiendo con los sueños	
	• estos avisos del alma,	1785
	apenas puedo alentarme; que con saber que son falsas todas estas cosas, tengo tan perdida la esperanza, que no me aliento a vivir.	1790
TELLO	Mal a doña Inés le pagas aquella heroica firmeza con que atrevida contrasta los golpes de la fortuna.	
	Ven a Medina y no hagas caso de sueños ni agüeros, cosas a la fe contrarias.	1795
	Lleva el ánimo que sueles, caballos, lanzas y galas, mata de envidia los hombres, mata de amores las damas.	1800
	Doña Inés ha de ser tuya, a pesar de cuantos tratan dividiros a los dos.	
ALONSO	Bien dices, Inés me aguarda: vamos a Medina alegres.	1805
	Las penas anticipadas dicen que matan dos veces, y a mí sola Inés me mata, no como pena, que es gloria.	1810
TELLO	Tú me verás en la plaza hincar de rodillas toros delante de sus ventanas.	

FIN DEL SEGUNDO ACTO  
DEL *CABALLERO DE OLMEDO*

## ACTO TERCERO

### PERSONAS DEL ACTO TERCERO

DON FERNANDO	DOÑA LEONOR
DON RODRIGO	CRiado MENDO
DON PEDRO	UNA SOMBRA
DON ALONSO	UN LABRADOR
EL REY	FABIA
EL CONDESTABLE	TELLO
DOÑA INÉS	

*Suenen atabales\* y entren con lacayos  
y rejones DON RODRIGO y DON FERNANDO.*

RODR.	Poca dicha.	
FERN.	Malas suertes.	
RODR.	¡Qué pesar!	
FERN.	¿Qué se ha de hacer!	1815
RODR.	Brazo, ya no puede ser que en servir a Inés aciertes.	
FERN.	Corrido estoy.	
RODR.	Yo, turbado.	
FERN.	Volvamos a porfiar.	

---

\* *atabal*: especie de timbal o tambor.

1814 *suertes taurinas* (cfr. 1823, 1862, 1878).

1818 *correrse*: avergonzarse.

RODR.	Es imposible acertar un hombre tan desdichado.	1820
	Para el de Olmedo, en efeto, guardó suertes la fortuna.	
FERN.	No ha errado el hombre ninguna.	
RODR.	Que la ha de errar os prometo.	1825
FERN.	Un hombre favorecido, Rodrigo, todo lo acierta.	
RODR.	Abrióle el amor la puerta, y a mí, Fernando, el olvido.	
	Fuera desto, un forastero luego se lleva los ojos.	1830
FERN.	Vos tenéis justos enojos. Él es galán caballero, mas no para escurecer los hombres que hay en Medina.	1835
RODR.	La patria me desatina; mucho parece mujer en que lo propio desprecia y de lo ajeno se agrada.	
FERN.	De siempre ingrata culpada son ejemplos Roma y Grecia.	1840
	<i>Dentro, ruido de pretales* y voces.</i>	
HOMBRE 1.	¡Brava suerte!	
HOM. 2	¡Con qué gala quebró el rejón!	
FERN.	¿Qué aguardamos? Tomemos caballos.	

<sup>1831</sup> luego: al punto, en seguida.

<sup>1840</sup> Entiéndase: 'de haber sido siempre culpada de ingrata...'.  
<sup>1841</sup> Pensaría Lope posiblemente en los *Facta et dicta memorabilia*, III («De ingratis romanorum», «De ingratis externorum»), de Valerio Máximo, y en otras colecciones más o menos de su estilo, antiguas o modernas (cfr. sólo Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, II, 21), en que se amontonan ejemplos de la ingratitud de la patria.

\* *pretales*: correas que ciñen a las cabalgaduras.

<sup>1843</sup> Lope (que por cierto no era muy taurófilo) explica cómo se quiebra un rejón con galanura en *La competencia en los nobles*, III).

RODR.	Vamos.	
HOM. 1.	Nadie en el mundo le iguala.	1845
FERN.	¿Oyes esa voz?	
RODR.	No puedo sufrirlo.	
FERN.	Aún no lo encareces.	
HOM. 2.	¡Vitor setecientas veces el Caballero de Olmedo!	
RODR.	¿Qué suerte quieres que aguarde, Fernando, con estas voces?	1850
FERN.	Es vulgo, ¿no le conoces?	
HOM. 1.	Dios te guarde, Dios te guarde.	
RODR.	¿Qué más dijeran al Rey? Mas bien hacen: digan, rueguen que hasta el fin sus dichas lleguen.	1855
FERN.	Fue siempre bárbara ley seguir aplauso vulgar las novedades.	
RODR.	Él viene a mudar caballo.	
FERN.	Hoy tiene la fortuna en su lugar.	1860
	<i>Salen TELLO, con rejón y librea, y DON ALONSO.</i>	
TELLO	¡Valientes suertes, por Dios!	
ALONSO	Dame, Tello, el alazán.	
TELLO	Todos el lauro nos dan.	
ALONSO	¿A los dos, Tello?	
TELLO	A los dos; que tú a caballo, y yo a pie, nos habemos igualado.	1865
ALONSO	¡Qué bravo, Tello, has andado!	
TELLO	Seis toros desjarreté,	

<sup>1848</sup> ¡vitor!: ¡bravo, viva!

<sup>1869</sup> *desjarretar*: matar al toro cortándole las piernas por los jarretes, mediante una pica con cuchilla en forma de media luna.

- como si sus piernas fueran rábanos de mi lugar. 1870
- FERN. Volvamos, Rodrigo, a entrar,  
que por dicha nos esperan,  
aunque os parece que no.
- RODR. A vos, don Fernando, sí; 1875  
a mí no, si no es que a mí  
me esperan para que yo  
haga suertes que me afrenten,  
o que algún toro me mate,  
o me arrastre o me maltrate 1880  
donde con risa lo cuenten.

*Vanse los dos.*

- TELLO Aquéllos te están mirando.  
ALONSO Ya los he visto envidiosos  
de mis dichas, y aun celosos  
de mirarme a Inés mirando. 1885
- TELLO ¡Bravos favores te ha hecho  
con la risa!: que la risa  
es lengua muda que avisa  
de lo que pasa en el pecho.  
No pasabas vez ninguna, 1890  
que arrojar no se quería  
del balcón.
- ALONSO ¡Ay, Inés mía!  
¡Si quisiese la fortuna  
que a mis padres les llevase  
tal prenda de sucesión! 1895
- TELLO Sí harás, como la ocasión  
deste don Rodrigo pase;

---

<sup>1896</sup> «*Sí* en su sentido etimológico ['así'] era todavía usual en el siglo XIV; pero ya en el siglo XII era más usual emplear esta forma acompañando a un verbo, como perífrasis afirmativa (*si fago, si quiero*, y análogas, propiamente 'hago así como dices'), y luego abreviando tomó *si* por sí solo el valor de partícula afirmativa» (Corominas).

- porque satisfecho estoy  
 de que Inés por ti se abrasa.
- ALONSO Fabia se ha quedado en casa; 1900  
 mientras una vuelta doy  
 a la plaza, ve corriendo  
 y di que esté prevenida  
 Inés, porque en mi partida  
 la pueda hablar, advirtiéndole  
 que, si esta noche no fuese 1905  
 a Olmedo, me han de contar  
 mis padres por muerto: y dar  
 ocasión, si no los viese,  
 a esta pena, no es razón; 1910  
 tengan buen sueño, que es justo.
- TELLO Bien dices: duerman con gusto,  
 pues es forzosa ocasión  
 de temer y de esperar.
- ALONSO Yo entro.
- Vase don Alonso.*
- TELLO Guárdete el cielo. 1915  
 Pues puedo hablar sin recelo,  
 a Fabia quiero llegar.  
 Traigo cierto pensamiento  
 para coger la cadena  
 a esta vieja, aunque con pena 1920  
 de su astuto entendimiento.
- No supo Circe, Medea,  
 ni Hécate, lo que ella sabe;  
 tendrá en el alma una llave  
 que de treinta vueltas sea. 1925
- Mas no hay maestra mejor  
 que decirle que la quiero,  
 que es el remedio primero

---

1898 *satisfecho estoy*: cfr. 1349 n.

1914 Por si algo malo le ocurre a don Alonso en los toros.

1923 Las tres hechiceras mitológicas.

para una mujer mayor;  
 que con dos razones tiernas 1930  
 de amores y voluntad,  
 presumen de mocedad  
 y piensan que son eternas.  
 Acabóse. Llego, llamo.  
 Fabia... Pero soy un necio; 1935  
 que sabrá que el oro precio  
 y que los años desamo,  
 porque se lo ha de decir  
 el de las patas de gallo.

*Sale FABIA.*

FABIA	¡Jesús, Tello! ¿Aquí te hallo? ¡Qué buen modo de servir a don Alonso! ¿Qué es esto? ¿Qué ha sucedido?	1940
TELLO	No alteres lo venerable, pues eres causa de venir tan presto; que por verte anticipé de don Alonso un recado.	1945
FABIA	¿Cómo ha andado?	
TELLO	Bien ha andado, porque yo le acompañé.	
FABIA	¡Estremado fanfarrón!	1950
TELLO	Pregúntalo al Rey, verás cuál de los dos hizo más; que se echaba del balcón cada vez que yo pasaba.	
FABIA	¡Bravo favor!	
TELLO	Más quisiera los tuyos.	1955
FABIA	¡Oh, quién te viera!	

---

1939 «Dimuños son... / ¿No ves los pies de gallo por debajo?» (*Las famosas asturianas*, II).

TELLO	Esa hermosura bastaba para que yo fuera Orlando. ¿Toros de Medina a mí? ¡Vive el cielo!, que les di reveses, desjarretando, de tal aire, de tal casta, en medio del regocijo, que hubo toro que me dijo: «Basta, señor Tello, basta».	1960
	«No basta», le dije yo, y eché de un tajo volado una pierna en un tejado.	1965
FABIA TELLO	Y ¿cuántas tejas quebró? Eso al dueño, que no a mí. Dile, Fabia, a tu señora, que ese mozo que la adora vendrá a despedirse aquí; que es fuerza volverse a casa, porque no piensen que es muerto sus padres. Esto te advierto. Y porque la fiesta pasa sin mí, y el Rey me ha de echar menos —que en efeto soy su toricida—, me voy a dar materia al lugar de vítores y de aplauso, si me das algún favor.	1970
FABIA TELLO	¿Yo favor?	1975
FABIA	Paga mi amor.	1980
FABIA	¿Que yo tus hazañas causo?	1985

---

<sup>1958</sup> Recuérdese el poema de Lope sobre *La hermosura de Angélica*, Madrid, 1602.

<sup>1967</sup> *tajo volado* es tecnicismo de la esgrima.

<sup>1978</sup> *echar menos*, 'echar de menos', fue primero un portuguesismo (< *achar menos*), frente a la forma castiza *hallar menos*.

<sup>1985</sup> *que* al principio de una interrogativa «implica normalmente que la pregunta se deduce de una observación anterior» (H. Keniston); Tello ha fingido dar por supuesto que es el *amor* por Fabia el que le ha



Basta, que no lo sabía.  
 ¿Qué te agrada más?

TELLO Tus ojos.

FABIA Pues daréte sus antojos.

TELLO Por caballo, Fabia mía,  
 quedo confirmado ya. 1990

FABIA Propio favor de lacayo.

TELLO Más castaño soy que bayo.

FABIA Mira cómo andas allá,  
 que esto de *ne nos inducas*  
 suelen causar los refrescos: 1995  
 no te quite los greguescos  
 algún mozo de San Lucas;  
 que será notable risa,  
 Tello, que, donde lo vea  
 todo el mundo, un toro sea 2000  
 sumiller de tu camisa.

TELLO Lo atacado y el cuidado  
 volverán por mi decoro.

---

impulsado a realizar tales *hazañas* y el que las ha hecho posibles; son las supervivencias del código del amor cortés, con su compleja casuística.

<sup>1989</sup> Recuérdese que las caballerías suelen llevar anteojeras.

<sup>1992</sup> Compárese el refrán «El castaño oscuro, corre por lo blando y por lo duro» (Correas), y la observación de Covarrubias: «no son para mucho trabajo los bayos, aunque para ruar con ellos son hermosos y vistosos»; cfr. 1389.

<sup>1994</sup> Del *Padrenuestro* («et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo»).

<sup>1995</sup> *refrescos*: al parecer, de *refrescar*, 'renovar una acción, volver a ella tras una pausa'. Es decir, si entiendo correctamente: 'ceder de nuevo a la tentación (volviendo a la plaza) puede acarrear que no te libres del mal (del toro); o bien: 'si vuelves a la plaza, puedes caer' (*ne nos inducas* se ha traducido tradicionalmente por 'no nos dejes caer').

<sup>1996</sup> *greguescos*: una especie de calzones.

<sup>1997</sup> Es decir, un toro (pues en el toro que el *Apocalipsis*, 4, 7, coloca junto al trono de Dios se ha visto tradicionalmente un símbolo de tal evangelista).

<sup>2001</sup> *sumiller*: ayuda de cámara.

<sup>2002</sup> *atacar*: abrochar la ropa.

<sup>2003</sup> *volver por*: defender, reivindicar.

FABIA	Para un desgarró de un toro, ¿qué importa estar atacado?	2005
TELLO	Que no tengo a toros miedo.	
FABIA	Los de Medina hacen riza, porque tienen ojeriza con los lacayos de Olmedo.	
TELLO	Como ésos ha derribado, Fabia, este brazo español.	2010
FABIA	¡Más que te ha de dar el sol adonde nunca te ha dado!	

*Ruido de plaza y grito, y digan dentro :*

HOM. 1.	Cayó don Rodrigo.	
ALONSO	¡Afuera!	
HOM. 2.	¡Qué gallardo, qué animoso don Alonso le socorre!	2015
HOM. 1.	Ya se apea don Alonso.	
HOM. 2.	¡Qué valientes cuchilladas!	
HOM. 1.	Hizo pedazos el toro.	

*Salgan los dos, y DON ALONSO teniéndole.*

ALONSO	Aquí tengo yo caballo; que los vuestros van furiosos discurriendo por la plaza. Ánimo.	2020
RODR.	Con vos le cobro. La caída ha sido grande.	
ALONSO	Pues no será bien que al coso volváis; aquí habrá criados que os sirvan, porque yo torno a la plaza. Perdonadme,	2025

---

2007 *hacer riza*: destrozar.

2012 «*Más con la partícula que se usa como interjección adversativa de enfado o poco aprecio*» (*Autoridades*), según apunta W. F. King [1972]. Donde le dará *el sol* a Tello no es en el *brazo* (2011), sino donde le tapan los *greguescos* (1997) y la *camisa* (2001).

porque cobrar es forzoso  
el caballo que dejé. 2030

*Vase, y sale DON FERNANDO.*

FERN. ¿Qué es esto? ¡Rodrigo, y solo!  
¿Cómo estáis?

RODR. Mala caída,  
mal suceso, malo todo;  
pero más deber la vida  
a quien me tiene celoso 2035  
y a quien la muerte deseo.

FERN. ¡Que sucediese a los ojos  
del Rey y que viese Inés  
que aquel su galán dichoso  
hiciese el toro pedazos 2040  
por libraros!

RODR. Estoy loco.  
No hay hombre tan desdichado,  
Fernando, de polo a polo.  
¡Qué de afrentas, qué de penas,  
qué de agravios, qué de enojos, 2045  
qué de injurias, qué de celos,  
qué de agüeros, qué de asombros!  
Alcé los ojos a ver  
a Inés, por ver si piadoso  
mostraba el semblante entonces 2050  
que como un gran necio adoro;  
y veo que no pudiera  
mirar Nerón riguroso  
desde la torre Tarpeya  
de Roma el incendio, como 2055  
desde el balcón me miraba;  
y que luego, en vergonzoso

---

<sup>2043</sup> *polo*: cfr. 2666 n.

<sup>2054</sup> «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía», empieza un romance ya recordado en *La Celestina*, I.

clavel de púrpura fina  
 bañado el jazmín del rostro,  
 a don Alonso miraba, 2060  
 y que por los labios rojos  
 pagaba en perlas el gusto  
 de ver que a sus pies me postro,  
 de la fortuna arrojado  
 —y de la suya envidioso—. 2065  
 Mas ¡vive Dios que la risa,  
 primero que la de Apolo  
 alegre el Oriente y bañe  
 el aire de átomos de oro,  
se le ha de trocar en llanto, 2070  
si hallo al hidalguillo loco  
entre Medina y Olmedo!  
 FERN. El sabrá ponerse en cobro.  
 RODR. Mal conocéis a los celos.  
 FERN. ¿Quién sabe que no son monstruos? 2075  
 Mas lo que ha de importar mucho  
 no se ha de pensar tan poco.

*Salen el REY, el CONDESTABLE y criados.*

REY Tarde acabaron las fiestas;  
 pero ellas han sido tales,  
 que no las he visto iguales. 2080  
 COND. Dije a Medina que aprestas  
 para mañana partir;  
 mas tiene tanto deseo  
 de que veas el torneo  
 con que te quiere servir, 2085  
 que me ha pedido, Señor,  
 que dos días se detenga  
 Vuestra Alteza.

<sup>2073</sup> *en cobro*: 'en salvo' (Correas).

<sup>2075</sup> Cfr. 1360 y ss. Recuérdese el subtítulo de *El Tetrarca de Jerusalén*, de Calderón: *El mayor monstruo, los celos*.



ALONSO Y lo dice el resplandor 2120  
que da el sol a las estrellas.

LEONOR, *en la reja.*

LEONOR ¿Es don Alonso?

ALONSO Yo soy.

LEONOR Luego mi hermana saldrá,  
porque con mi padre está  
hablando en las fiestas de hoy. 2125

Tello puede entrar, que quiere  
daros un regalo Inés.

ALONSO Entra, Tello.

TELLO Si después  
cerraren y no saliere,  
bien puedes partir sin mí, 2130  
que yo te sabré alcanzar.

ALONSO ¿Cuándo, Leonor, podré entrar  
con tal libertad aquí?

LEONOR Pienso que ha de ser muy presto,  
porque mi padre de suerte 2135  
te encarece, que a quererte  
tiene el corazón dispuesto.

Y porque se case Inés,  
en sabiendo vuestro amor,  
sabrás escoger lo mejor, 2140  
como estimarlo después.

*Sale DOÑA INÉS a la reja.*

INÉS ¿Con quién hablas?

LEONOR Con Rodrigo.

INÉS Mientes, que mi dueño es.

ALONSO Que soy esclavo de Inés  
al cielo doy por testigo. 2145

INÉS No sois sino mi señor.

---

2121 El *sol* de Inés a la *estrella* de Leonor.

2125 *hablar en*: cfr. 754 n. y 1671.

- LEONOR    Ahora bien quiéroos dejar,  
que es necedad estorbar,  
sin celos, quien tiene amor.
- INÉS        ¿Cómo estáis?
- ALONSO                      Como sin vida.                      2150
- INÉS        Por vivir os vengo a ver.  
Bien había menester  
la pena desta partida,  
para templar el contento  
que hoy he tenido de veros                      2155  
ejemplo de caballeros  
y de las damas tormento.  
De todas estoy celosa:  
que os alabasen quería,  
y después me arrepentía,                      2160  
de perderos temerosa.  
¡Qué de varios pareceres!  
¡Qué de títulos y nombres  
os dio la envidia en los hombres,  
y el amor en las mujeres!                      2165  
Mi padre os ha codiciado  
por yerno para Leonor,  
y agradecióle mi amor,  
aunque celosa, el cuidado;  
que habéis de ser para mí                      2170  
y así se lo dije yo,  
aunque con la lengua no,  
pero con el alma sí.  
Mas ¡ay! ¿Cómo estoy contenta  
si os partís?
- ALONSO                      Mis padres son                      2175  
la causa.
- INÉS                      Tenéis razón;  
mas dejadme que lo sienta.
- ALONSO        Yo lo siento, y voy a Olmedo,

<sup>2152</sup> *partida*: separación.

<sup>2178</sup> Sigue una glosa de «aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas» (como escribe Cervantes, *Persiles*, dedicatoria al

dejando el alma en Medina:  
 no sé cómo parto y quedo; 2180  
 amor la ausencia imagina:  
 los celos, señora, el miedo;  
 así parto muerto y vivo,  
 que vida y muerte recibo.  
 Mas ¿qué te puedo decir, 2185  
 cuando estoy para partir,  
*puesto ya el pie en el estribo?*  
 Ando, señora, estos días,  
 entre tantas asperezas  
 de imaginaciones mías, 2190  
 consolado en mis tristezas  
 y triste en mis alegrías;  
 tengo, pensando perderte,  
 imaginación tan fuerte,  
 y así en ella vengo y voy, 2195  
 que me parece que estoy  
*con las ansias de la muerte.*  
 La envidia de mis contrarios  
 temo tanto, que, aunque puedo  
 poner medios necesarios, 2200  
 estoy entre amor y miedo  
 haciendo discursos varios.  
Ya para siempre me privo  
de verte, y de suerte vivo,  
que, mi muerte presumiendo, 2205  
parece que estoy diciendo:  
*«Señora, aquesta te escribo».*

---

conde de Lemos), y el mismo Lope recordó varias veces (cfr. arriba, página 33).

<sup>2179</sup> Porque el alma del amante está más «ubi amat, quam ubi animat» (según recuerda Erasmo, *Apotegmas*, V); es lugar común, como lo es el concepto del verso siguiente. Lope los desarrolla muchas veces, especialmente en un celebradísimo soneto de las *Rimas humanas*: «Ir y quedarse y con quedar partirse, / partir sin alma y ir con alma ajena...».

<sup>2181</sup> *imaginar*: «se toma por idear fantásticamente, sin fundamento, razón ni principio» (*Autoridades*); cfr. 2194, 2235, 2269, etc.



- Tener de tu esposo el nombre  
amor y favor ha sido;  
pero es justo que me asombre, 2210  
que amado y favorecido  
tenga tal tristeza un hombre.  
Parto a morir, y te escribo  
mi muerte, si ausente vivo,  
porque tengo, Inés, por cierto 2215  
que si vuelvo será muerto,  
*pues partir no puedo vivo.*
- Bien sé que tristeza es;  
pero puede tanto en mí,  
que me dice, hermosa Inés: 2220  
«Si partes muerto de aquí,  
¿cómo volverás después?»  
Yo parto, y parto a la muerte,  
aunque morir no es perderte;  
que si el alma no se parte, 2225  
¿cómo es posible dejarte,  
*cuanto más, volver a verte?*
- INÉS      Pena me has dado y temor  
con tus miedos y recelos;  
si tus tristezas son celos, 2230  
ingrato ha sido tu amor.
- Bien entiendo tus razones;  
pero tú no has entendido  
mi amor.
- ALONSO      Ni tú, que han sido  
estas imaginaciones 2235  
sólo un ejercicio triste  
del alma, que me atormenta,  
no celos; que fuera afrenta  
del nombre, Inés, que me diste.
- De sueños y fantasías, 2240  
si bien falsas ilusiones,  
han nacido estas razones,  
que no de sospechas mías.

LEONOR *sale a la reja.*

INÉS Leonor vuelve. ¿Hay algo?

LEONOR Sí.

ALONSO ¿Es partirme?

LEONOR Claro está. 2245

Mi padre se acuesta ya  
y me preguntó por ti.

INÉS Vete, Alonso, vete. Adiós.

No te quejes, fuerza es.

ALONSO ¿Cuándo querrá Dios, Inés,  
que estemos juntos los dos? 2250

Aquí se acabó mi vida,  
que es lo mismo que partirme.

Tello no sale, o no puede  
acabar de despedirse. 2255

Voyme, que él me alcanzará.

*Al entrar, una SOMBRA con una máscara  
negra y sombrero, y puesta la mano en el  
puño de la espada, se le ponga delante\*.*

ALONSO ¿Qué es esto? ¿Quién va? De oírme  
no hace caso. ¿Quién es? Hable.  
¡Que un hombre me atemorice,  
no habiendo temido a tantos! 2260  
¿Es don Rodrigo? ¿No dice  
quién es?

SOMBRA Don Alonso.

ALONSO ¿Cómo?

SOMBRA Don Alonso.

ALONSO No es posible.  
Mas otro será, que yo  
soy don Alonso Manrique... 2265  
Si es invención, ¡meta mano!

---

\* Cfr. la introducción, págs. 72-74.

2266 *meta mano* a la espada.

Volvió la espalda. Seguirle,  
 desatino me parece.  
 ¡Oh imaginación terrible!  
 Mi sombra debió de ser... 2270  
 Mas no, que en forma visible  
 dijo que era don Alonso.  
 Todas son cosas que finge  
 la fuerza de la tristeza,  
 la imaginación de un triste. 2275  
 ¿Qué me quieres, pensamiento,  
 que con mi sombra me afliges?  
 Mira que temer sin causa  
 es de sujetos humildes.  
 ... O embustes de Fabia son, 2280  
 que pretende persuadirme  
 porque no me vaya a Olmedo,  
 sabiendo que es imposible.  
 Siempre dice que me guarde,  
 y siempre que no camine 2285  
 de noche, sin más razón  
 de que la envidia me sigue.  
 Pero ya no puede ser  
 que don Rodrigo me envidie,  
 pues hoy la vida me debe; 2290  
 que esta deuda no permite  
 que un caballero tan noble  
 en ningún tiempo la olvide.  
 Antes pienso que ha de ser  
 para que amistad confirme 2295  
 desde hoy conmigo en Medina;  
 que la ingratitud no vive  
 en buena sangre, que siempre  
 entre villanos reside.  
 En fin, es la quinta esencia 2300  
 de cuantas acciones viles

---

2280 Recuérdese que una comedia de Lope se titula *Los embustes de Fabia*.

tiene la bajeza humana  
pagar mal quien bien recibe.

*Vase.*

*Salen* DON RODRIGO, DON FERNANDO,  
MENDO y LAÍN.

- RODR. Hoy tendrán fin mis celos y su vida.  
FERN. Finalmente, ¿venís determinado? 2305  
RODR. No habrá consejo que su muerte impida,  
después que la palabra me han quebrado.  
Ya se entendió la devoción fingida,  
ya supe que era Tello, su criado,  
quien la enseñaba aquel latín que ha sido 2310  
en cartas de romance traducido.  
¡Qué honrada dueña recibió en su casa  
don Pedro en Fabia! ¡Oh mísera doncella!  
Disculpo tu inocencia, si te abrasa  
fuego infernal de los hechizos della. 2315  
No sabe, aunque es discreta, lo que pasa,  
y así el honor de entrambos atropella.  
¡Cuántas casas de nobles caballeros  
han infamado hechizos y terceros!  
Fabia, que puede trasponer un monte; 2320  
Fabia, que puede detener un río  
y en los negros ministros de Aqueronte  
tiene, como en vasallos, señorío;  
Fabia, que deste mar, deste horizonte,  
al abrasado clima, al Norte frío 2325  
puede llevar un hombre por el aire,  
le da liciones: ¿hay mayor donaire?

---

<sup>2304</sup> En el teatro de Lope, «el uso principal de las octavas es para el diálogo factual, especialmente con conflicto dramático, en tono elevado y situación grave unas veces, ordinarios otras» (D. Marín); y cfr. *Arte nuevo*, 309-310: «Las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo.»

<sup>2320</sup> Esta y las siguientes son formas tópicas de ponderar la habilidad de una hechicera (cfr. ya Ovidio, *Amores*, I, 8, 6, y *Heroidas*, VI, versos 85 y ss.).

- FERN. Por la misma razón yo no tratara  
de más venganza.
- RODR. ¡Vive Dios, Fernando,  
que fuera de los dos bajeza clara! 2330
- FERN. No la hay mayor que despreciar amando.
- RODR. Si vos podéis, yo no.
- MENDO Señor, repara  
en que vienen los ecos avisando  
de que a caballo alguna gente viene.
- RODR. Si viene acompañado, miedo tiene. 2335
- FERN. No lo creas, que es mozo temerario.
- RODR. Todo hombre con silencio esté escondido.  
Tú, Mendo, el arcabuz, si es necesario,  
tendrás detrás de un árbol prevenido.
- FERN. ¡Qué incostante es el bien, qué loco 2340  
[y vario!  
Hoy a vista de un rey salió lucido,  
admirado de todos a la plaza,  
y ¡ya tan fiera muerte le amenaza!
- Escóndanse, y salga DON ALONSO.*
- ALONSO Lo que jamás he temido,  
que es algún recelo o miedo, 2345  
llevo caminando a Olmedo.  
Pero tristezas han sido.  
Del agua el manso rüido  
y el ligero movimiento  
destas ramas, con el viento, 2350  
mi tristeza aumentan más.  
Yo camino, y vuelve atrás  
mi confuso pensamiento.  
De mis padres el amor  
y la obediencia me lleva, 2355

---

2351 Con razón advierte J. M. Blecua «el tono profundamente romántico» de estos cuatro versos.

aunque esta es pequeña prueba  
 del alma de mi valor.  
 Conozco que fue rigor  
 el dejar tan presto a Inés...  
 ¡Qué oscuridad! Todo es 2360  
 horror, hasta que el Aurora  
 en las alfombras de Flora  
 ponga los dorados pies.

*Toca.*

Allí cantan. ¿Quién será?  
 Mas será algún labrador 2365  
 que camina a su labor.  
 Lejos parece que está;  
 pero acercándose va.  
 Pues ¡cómo! lleva instrumento;  
 y no es rústico el acento, 2370  
 sino sonoro y süave.  
 ¡Qué mal la música sabe,  
 si está triste el pensamiento!

*Canten desde lejos en el vestuario, y véngase  
 acercando la voz, como que camina.*

*Que de noche le mataron  
 al caballero, 2375  
 la gala de Medina,  
 la flor de Olmedo.*

ALONSO      ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?  
 Si es que avisos vuestros son,  
 ya que estoy en la ocasión, 2380  
 ¿de qué me estáis informando?

<sup>2361</sup> *el Aurora*: etimológicamente, *el* no es el artículo masculino, sino el antiguo *ela* (< *ILLA*) femenino abreviado ante vocal.

<sup>2362</sup> *Flora*: la diosa de las flores.

<sup>2373</sup> Es idea vieja, muy repetida por Lope, gran melómano: «Es música..., / y así al triste triste suena, / y al alegre alegremente» (*El ganso de oro*, III).

- Volver atrás, ¿cómo puedo?  
 Invención de Fabia es,  
 que quiere, a ruego de Inés,  
 hacer que no vaya a Olmedo. 2385
- LA VOZ      *Sombras le avisaron  
                  que no saliese,  
                  y le aconsejaron  
                  que no se fuese  
                  el caballero, 2390  
                  la gala de Medina,  
                  la flor de Olmedo.*
- ALONSO      ¡Hola, buen hombre, el que canta!  
 LABR.      ¿Quién me llama?  
 ALONSO      Un hombre soy  
                  que va perdido.  
 LABR.      Ya voy. 2395
- Sale un LABRADOR.*  
 Veisme aquí.
- ALONSO      (Todo me espanta.)  
                  ¿Dónde vas?
- LABR.      A mi labor.  
 ALONSO      ¿Quién esa canción te ha dado,  
                  que tristemente has cantado?  
 LABR.      Allá en Medina, señor. 2400  
 ALONSO      A mí me suelen llamar  
                  el Caballero de Olmedo,  
                  y yo estoy vivo...
- LABR.      No puedo  
                  deciros deste cantar  
                  más historias ni ocasión 2405  
                  de que a una Fabia la oí.  
                  Si os importa, yo cumplí  
                  con deciros la canción.  
                  Volved atrás, no paséis  
                  deste arroyo.
- ALONSO      En mi nobleza, 2410  
                  fuera ese temor bajeza.

- LABR. Muy necio valor tenéis.  
Volved, volved a Medina.
- ALONSO Ven tú conmigo.
- LABR. No puedo.
- ALONSO ¡Qué de sombras finge el miedo! 2415  
¡Qué de engaños imagina!  
Oye, escucha. ¿Dónde fue,  
que apenas sus pasos siento?  
¡Ah, labrador! Oye, aguarda...  
«Aguarda», responde el eco. 2420  
¡Muerto yo! Pero es canción  
que por algún hombre hicieron  
de Olmedo, y los de Medina  
en este camino han muerto.  
A la mitad dél estoy: 2425  
¿qué han de decir si me vuelvo?  
Gente viene... No me pesa;  
si allá van, iré con ellos.
- Salgan DON RODRIGO y DON FERNANDO  
y su gente.*
- RODR. ¿Quién va?
- ALONSO Un hombre. ¿No me ven?
- FERN. Deténgase.
- ALONSO Caballeros, 2430  
si acaso necesidad  
los fuerza a pasos como éstos,  
desde aquí a mi casa hay poco:  
no habré menester dineros;  
que de día y en la calle 2435  
se los doy a cuantos veo  
que me hacen honra en pedirlos.
- RODR. Quítese las armas luego.
- ALONSO ¿Para qué?
- RODR. Para rendillas.
- ALONSO ¿Saben quién soy?
- FERN. El de Olmedo, 2440  
el matador de los toros,



- que viene arrogante y necio  
a afrentar los de Medina;  
el que deshonra a don Pedro  
con alcagüetes infames. 2445
- ALONSO Si fuérades a lo menos  
nobles vosotros, allá,  
pues tuvistes tanto tiempo,  
me hablarades, y no agora,  
que solo a mi casa vuelvo. 2450  
Allá en las rejas, adonde  
dejastes la capa huyendo,  
fuera bien, y no en cuadrilla  
a media noche, soberbios.  
Pero confieso, villanos, — 2455  
que la estimación os debo,  
que aun siendo tantos, sois pocos.
- Riñan.*
- RODR. Yo vengo a matar, no vengo  
a desafíos, que, entonces,  
te matara cuerpo a cuerpo. 2460  
Tírale.
- Disparen dentro.*
- ALONSO Traidores sois;  
pero sin armas de fuego  
no pudiérades matarme.  
¡Jesús!
- FERN. ¡Bien lo has hecho, Mendo!

<sup>2446</sup> *fuérades*: cuando átonas (en voces esdrújulas), las formas verbales en *-ades*, *-edes*, compitieron con sus reducciones en *-ais*, *-eis*, hasta bien entrado el siglo xvii, quizá por lo poco común de diptongos y triptongos en sílaba sin acento.

<sup>2462</sup> Las *armas de fuego* subrayan la indefensión del protagonista, a quien ni siquiera se le brinda la oportunidad de morir luchando como corresponde a un caballero; «el diablo inventó tan mala cosa, que ya no se puede conocer la virtud y esfuerzo de los caballeros en las batallas» (J. L. de Palacios Rubios, *Tratado del esfuerzo bélico heroico*, 1524).

ALONSO	¡Qué poco crédito di a los avisos del cielo! Valor propio me ha engañado, y muerto envidias y celos. ¡Ay de mí! ¿Qué haré en un campo tan solo?	2465
	<i>Sale TELLO.</i>	
TELLO	Pena me dieron estos hombres que a caballo van hacia Medina huyendo. Si a don Alonso habían visto pregunté; no respondieron. ¡Mala señal! Voy temblando.	2470
ALONSO	¡Dios mío, piedad! ¡Yo muero! Vos sabéis que fue mi amor dirigido a casamiento. ¡Ay, Inés!	2475
TELLO	De lastimosas quejas siento tristes ecos. Hacia aquella parte suenan. No está del camino lejos quien las da. No me ha quedado sangre; pienso que el sombrero puede tenerse en el aire solo en cualquiera cabello. ¡Ah, hidalgo!	2480
ALONSO	¿Quién es?	
TELLO	¡Ay, Dios!	
	¿Por qué dudo lo que veo? Es mi señor don Alonso.	
ALONSO	Seas bien venido, Tello.	2490
TELLO	¿Cómo, señor, si he tardado? ¿Cómo, si a mirarte llego hecho una fiera de sangre? ¡Traidores, villanos, perros, volved, volved a matarme, pues habéis, infames, muerto	2495

	el más noble, el más valiente, el más galán caballero que ciñó espada en Castilla!	
ALONSO	Tello, Tello, ya no es tiempo más que de tratar del alma. Ponme en tu caballo presto y llévame a ver mis padres.	2500
TELLO	¡Qué buenas nuevas les llevo de las fiestas de Medina! ¿Qué dirá aquel noble viejo? ¿Qué hará tu madre y tu patria? ¡Venganza, piadosos cielos!	2505
	<i>Salen DON PEDRO, DOÑA INÉS, DOÑA LEONOR, FABIA y ANA.</i>	
INÉS PEDRO	¿Tantas mercedes ha hecho? Hoy mostró con su real mano, heroica y liberal, la grandeza de su pecho. Medina está agradecida, y, por la que he recibido, a besarla os he traído.	2510  2515
LEONOR PEDRO	¿Previene ya su partida? Sí, Leonor, por el Infante, que aguarda al Rey en Toledo. En fin, obligado quedo; que por merced semejante, más por vosotras lo estoy, pues ha de ser vuestro aumento.	2520
LEONOR PEDRO	Con razón estás contento. Alcaide de Burgos soy.	
	Besad la mano a Su Alteza.	2525
INÉS	¡Ha de haber ausencia, Fabia!	

---

<sup>2514</sup> *la merced que...*

<sup>2522</sup> *aumento*: medro, provecho, mejora.

<sup>2526</sup> Inés piensa en que habrá de irse a Burgos, pero irónicamente, sin ella saberlo, la *ausencia* que de veras va a sentir es la muerte de don Alonso; véase arriba, pág. 30 y n. 35.

FABIA	Más la fortuna te agravia.	
INÉS	No en vano tanta tristeza he tenido desde ayer.	
FABIA	Yo pienso que mayor daño te espera, si no me engaño, como suele suceder, que en las cosas por venir no puede haber cierta ciencia.	2530
INÉS	¿Qué mayor mal que la ausencia, pues es mayor que morir?	2535
PEDRO	Ya, Inés, ¿qué mayores bienes pudiera yo desear, si tú quisieras dejar el propósito que tienes?	2540
	No porque yo te hago fuerza, pero quisiera casarte.	
INÉS	Pues tu obediencia no es parte que mi propósito tuerza.	
	Me admiro de que no entiendas la ocasión.	2545
PEDRO	Yo no la sé.	
LEONOR	Pues yo por ti la diré, Inés, como no te ofendas. No la casas a su gusto. ¡Mira qué presto!	
PEDRO	Mi amor se queja de tu rigor, porque, a saber tu disgusto, no lo hubiera imaginado.	2550
LEONOR	Tiene inclinación Inés a un caballero, después que el Rey de una cruz le ha honrado; que esto es deseo de honor, y no poca honestidad.	2555
PEDRO	Pues si él tiene calidad	

---

<sup>2556</sup> *cruz*: cfr. 1564 n., 1599.

	y tú le tienes amor,	2560
	¿quién ha de haber que replique?	
	Cásate en buen hora, Inés.	
	Pero ¿no sabré quién es?	
LEONOR	Es don Alonso Manrique.	
PEDRO	Albricias hubiera dado.	2565
	¿El de Olmedo?	
LEONOR	Sí, señor.	
PEDRO	Es hombre de gran valor,	
	y desde agora me agrado	
	de tan discreta elección;	
	que, si el hábito rehusaba,	2570
	era porque imaginaba	
	diferente vocación.	
	Habla, Inés, no estés así.	
INÉS	Señor, Leonor se adelanta;	
	que la inclinación no es tanta	2575
	como ella te ha dicho aquí.	
PEDRO	Yo no quiero examinarte,	
	sino estar con mucho gusto	
	de pensamiento tan justo	
	y de que quieras casarte.	2580
	Desde agora es tu marido;	
	que me tendré por honrado	
	de un yerno tan estimado,	
	tan rico y tan bien nacido.	
INÉS	Beso mil veces tus pies.	2585
	Loca de contento estoy,	
	Fabia.	
FABIA	El parabién te doy,	
	si no es pésame después.	
LEONOR	El Rey.	
PEDRO	Llegad a besar	
	su mano.	
INÉS	¡Qué alegre llego!	2590

*Salen el REY, el CONDESTABLE y gente,  
y DON RODRIGO y DON FERNANDO.*



REY	Yo os prometo que la primera encomienda sea suya...	
RODR.	¡Estraño suceso!	2620
FERN.	Ten prudencia.	
REY	Porque es hombre de grandes merecimientos.	
	<i>Sale TELLO.</i>	
TELLO	Dejadme entrar.	
REY	¿Quién da voces?	
COND.	Con la guarda un escudero que quiere hablarte.	
REY	Dejadle.	2625
COND.	Viene llorando y pidiendo justicia.	
REY	Hacerla es mi oficio. Eso significa el cetro.	
TELLO	Invictísimo don Juan, que del castellano reino, a pesar de tanta envidia, gozas el dichoso imperio: con un caballero anciano vine a Medina, pidiendo justicia de dos traidores; pero el doloroso exceso en tus puertas le ha dejado, si no desmayado, muerto. Con esto yo, que le sirvo, rompí con atrevimiento tus guardas y tus oídos: oye, pues te puso el cielo la vara de su justicia	2630            2640

2624 *guarda*: guardia.

2631 El reinado de Juan II, como es sabido, se vio siempre turbado por la ambición de los Infantes de Aragón, del Condestable, de la nobleza...

en tu libre entendimiento,  
 para castigar los malos 2645  
 y para premiar los buenos.  
 La noche de aquellas fiestas  
 que a la Cruz de Mayo hicieron  
 caballeros de Medina,  
 para que fuese tan cierto 2650  
 que donde hay cruz hay pasión;  
 por dar a sus padres viejos  
 contento de verle libre  
 de los toros, menos fieros  
 que fueron sus enemigos, 2655  
 partió de Medina a Olmedo  
 don Alonso, mi señor,  
 aquel ilustre mancebo  
 que mereció tu alabanza,  
 que es raro encarecimiento. 2660  
 Quedéme en Medina yo,  
 como a mi cargo estuvieron  
 los jaeces y caballos,  
 para tener cuenta dellos.  
 Ya la destocada noche, 2665  
 de los dos polos en medio,  
 daba a la traición espada,  
 mano al hurto, pies al miedo,  
 cuando partí de Medina;  
 y al pasar un arroyuelo, 2670  
 puente y señal del camino,  
 veo seis hombres corriendo  
 hacia Medina, turbados  
 y, aunque juntos, descompuestos.  
 La luna, que salió tarde, 2675  
 menguado el rostro sangriento,  
 me dio a conocer los dos;  
 que tal vez alumbra el cielo

---

<sup>2666</sup> *polos*: «dos puntos inmóviles..., en los cuales, como en quicios, se vuelve todo el cielo» (Covarrubias); a media noche, pues.



	con las hachas de sus luces el más oscuro silencio,	2680
	para que vean los hombres de las maldades los dueños, porque a los ojos divinos no hubiese humanos secretos.	
	Paso adelante, ¡ay de mí!, y envuelto en su sangre veo a don Alonso espirando.	2685
	Aquí, gran señor, no puedo ni hacer resistencia al llanto, ni decir el sentimiento.	2690
	En el caballo le puse tan animoso, que creo que pensaban sus contrarios que no le dejaban muerto.	
	A Olmedo llegó con vida, cuanto fue bastante, ¡ay cielo!, para oír la bendición de dos miserables viejos, que enjugaban las heridas con lágrimas y con besos.	2695
	Cubrió de luto su casa y su patria, cuyo entierro será el del fénix, Señor, después de muerto viviendo en las lenguas de la fama,	2700
	a quien conocen respeto la mudanza de los hombres y los olvidos del tiempo.	2705
REY	¡Estraño caso!	
INÉS	¡Ay de mí!	
PEDRO	Guarda lágrimas y extremos, Inés, para nuestra casa.	2710
	.....	

---

<sup>2705</sup> Lope sin duda pensaba específicamente en las anteriores formulaciones poéticas de la leyenda del Caballero.

INÉS	Lo que de burlas te dije, señor, de veras te ruego. Y a vos generoso Rey, destos viles caballeros os pido justicia.	2715
REY	Dime, pues pudiste conocerlos, ¿quién son esos dos traidores? ¿Dónde están? Que ¡vive el cielo de no me partir de aquí hasta que los deje presos!	2720
TELLO	Presentes están, Señor: don Rodrigo es el primero, y don Fernando el segundo.	2725
COND.	El delito es manifiesto, su turbación lo confiesa.	
RODR.	Señor, escucha...	
REY	Prendedlos, y en un teatro mañana cortad sus infames cuellos: fin de la trágica historia del <i>Caballero de Olmedo</i> .	2730

FIN DE LA COMEDIA  
DEL  
*CABALLERO DE OLMEDO*

---

<sup>2720</sup> Nótese que el *¡vive el cielo!* está tan firmemente lexicalizado con valor de juramento, que lleva el mismo régimen del verbo: 'juro de no me partir...'.  
<sup>2729</sup> *teatro*: tablado.

<sup>2731</sup> *trágica historia*: cfr. arriba, págs. 13-14. La designación de «comedia» en el colofón inmediato es enteramente ajena a Lope: debe atribuirse a la mera rutina de los editores.